



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

Do *hip hop* à literatura, da literatura ao *hip hop*:
vozes da resistência em *Ninguém é inocente em São
Paulo*, de Ferréz

Andreza Silva Xavier

Brasília

2012



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA - UnB
INSTITUTO DE LETRAS – IL
DEPARTAMENTO DE TEORIA LITERÁRIA E LITERATURAS - TEL

Do *hip hop* à literatura, da literatura ao *hip hop*:
vozes da resistência em *Ninguém é inocente em São
Paulo*, de Ferréz

Trabalho de conclusão de curso
apresentado ao Departamento de Teoria
Literária e Literaturas da Universidade de
Brasília – UnB, como requisito parcial
para a conclusão do curso de Letras –
Português Bacharelado/Licenciatura.

Orientação: Prof^ª Dr^a Regina Dalcastagnè

Brasília
2012

Dedico o presente trabalho de conclusão de curso a todos (as) que atribuem às letras, leituras e lutas as centelhas que, ao surgirem, dão significado à nossa existência. Triste seria a vida, não fosse a certeza de que jamais se apagarão.

AGRADECIMENTOS

Agradeço a todas as pessoas do meu convívio que acreditaram e contribuíram, mesmo que indiretamente, para a conclusão deste curso.

Aos meus pais Eliene Xavier e Paulo Xavier, por acreditarem, desde sempre, no meu potencial, nas minhas perspectivas, nos meus devaneios, principalmente quando, mesmo eu, duvidava.

Aos meus irmãos Paulo e Adriely, pela paciência de partilhar e ouvir minhas observações sobre a universidade, os (as) professores (as), as disciplinas, a literatura, enfim, tudo que se constituiu como parte de minha formação acadêmica.

Aos familiares que compartilharam da minha caminhada e, mesmo distantes, torceram por mim.

A todos os amigos, os que passaram por minha jornada de forma rápida, porém, marcante, os que comemoraram junto a mim cada passo dado em direção ao meu crescimento humano e intelectual, e àqueles cuja presença e apoio são constantes durante toda minha graduação, sei que compartilharão, ainda, muitos episódios de minha vida.

Ao Augusto Botelho, namorado, amigo e parceiro singular de alguns dos momentos mais marcantes de minha vida, pelo apoio, confiança e por acreditar, indubitavelmente, no poder transformador da arte. Eterno desassossegado, retribuo-lhe com um olhar esperançoso de quem vê que a literatura, se não muda o mundo, ao menos tenta a resistência.

À Professora Regina Dalcastagnè, cujas reflexões lançadas durante as aulas de Literatura Brasileira Contemporânea, marcaram profundamente a minha maneira de enxergar o campo literário e seu alcance político-social, sobretudo, nas classes populares. Agradeço pelo estímulo acadêmico, ensinamentos e incentivo.

Aos professores da Universidade de Brasília com quem pude conviver e aprender, os quais proporcionaram, além do conhecimento intelectual, grandes lições de vida.

A todos, a minha eterna gratidão.

O significado do que colocamos em suas mãos hoje é nada mais do que a realização de um sonho que infelizmente não foi vivido por centenas de escritores marginalizados deste país. [...]. Uma coisa é certa, queimaram nossos documentos, mentiram sobre nossa história, mataram nossos antepassados. Outra coisa também é certa: mentirão no futuro, esconderão e queimarão tudo o que prove que um dia a periferia fez arte.

Ferréz

RESUMO

A presente pesquisa tem por objetivo analisar a relação entre o movimento *hip hop* e a literatura da periferia, tomando como ponto de partida o estudo das representações de personagens marginalizadas dentro do campo literário, observando que os escritores oriundos dos segmentos que foram colocados à margem da sociedade passaram a protagonizar suas próprias histórias, sendo deles mesmos os olhos que os enxergam. Exemplo deste fato é o escritor Ferréz, morador da comunidade de Capão Redondo, na periferia de São Paulo, que busca, através de seu trabalho cultural, contribuir para a reversão do papel de marginalidade literário-social ao qual a periferia foi renegada. Partindo desta perspectiva, o presente estudo analisa elementos que caracterizam marcas do *rap* – parte musical do *hip hop* – na estrutura narrativa de determinados contos da obra *Ninguém é inocente em São Paulo*, com o intuito de evidenciar a intrínseca relação entre as letras de *rap* e a literatura da periferia.

ABSTRACT

The following research has as prior objective the analysis of the relation between the hip hop movement and the literature from the periphery, having as a starting point the study of the representations of marginalized characters inside the literary field, observing that the writers from the segments that were placed on the margins of society started to be the protagonists of their own stories, seeing themselves through their own point of view. An example of this fact is the writer Ferréz, a resident of the community of Capão Redondo, on the outskirts of São Paulo, who seeks to contribute, through his cultural work, to the reversion of the role of social and literary marginalization to which the periphery was condemned. From this perspective, this study analyses the elements that characterizes rap – musical part of hip hop – in the narrative structure of certain short stories of the book *Ninguém é inocente em São Paulo*, with the intention of highlighting the intrinsic relation between the lyrics of rap and the marginal literature.

SUMÁRIO

1. Introdução	9
2. Movimento <i>hip hop</i> : uma abordagem histórica	10
3. Os indivíduos à margem social e suas marcas na literatura brasileira	17
4. <i>Cadernos negros</i> : identidade, resistência e afirmação do (a) negro (a) na literatura brasileira contemporânea	23
5. Vozes da periferia: realidade social e produção literária	27
5. 1. A literatura dita marginal dos anos 1970	27
5. 2. Literatura marginal e literatura da periferia	28
5. 3. Literatura e resistência: os marginalizados como produtores do processo literário	30
6. <i>Caros Amigos</i> e o projeto: Literatura marginal: a cultura da periferia	33
7. Ritmo e poesia: a <i>pegada</i> do <i>rap</i> no livro <i>Ninguém é inocente em São Paulo</i>	35
8. Considerações finais	44
9. Referências bibliográficas	45
10. Anexos	50

1. INTRODUÇÃO

O movimento *hip hop* consolidou-se como formador de uma nova consciência política, propondo a emancipação do negro e do pobre na sociedade. Surgindo inicialmente nos Estados Unidos, em meados da década de 1960, logo se estende aos demais países da América, sobretudo no Brasil, onde passa a ser elemento intrínseco aos centros urbanos.

Tal movimento luta contra as opressões sofridas dentro de um sistema social caracterizado pela desigualdade de oportunidades, promovendo ações que elevam a autoestima dos moradores da periferia, pois, ao contestar um sistema excludente, promove uma consciência política, social e cultural capaz de consolidar-se como instrumento reivindicatório.

Ao partir da relação entre as lutas assumidas pelo movimento *hip hop* no Brasil, especialmente no campo cultural, e a representação das personagens marginalizadas dentro da literatura brasileira, problematizo seus conflitos com relação às condições sociais discrepantes, propondo uma reflexão acerca da representação destas personagens e a maneira como enxergam o mundo.

Para analisar os que estão à margem social e ocupam um espaço marginal também no campo literário, é necessário fazer uma abordagem sobre o papel dos afrodescendentes na literatura brasileira contemporânea, visto que suas representações são predominantemente tratadas de maneira secundária e depreciativa. Sendo assim, apresento considerações acerca das publicações dos *Cadernos negros*, edições lançadas há pouco mais de trinta anos, que visam configurar na literatura afro-brasileira um caráter identitário, afirmativo e de resistência.

Cabe ressaltar que membros de grupos marginalizados deixaram de ser apenas objetos da literatura para transformar-se em sujeitos do processo simbólico. Logo, saliento o trabalho realizado por Ferréz, escritor, *rapper* e agitador cultural da periferia de São Paulo, assim como o de escritores que influenciaram sua trajetória literária, como, por exemplo, Carolina Maria de Jesus e Paulo Lins.

Ferréz foi o idealizador do projeto *Literatura Marginal: a cultura da periferia*, em parceria com a revista *Caros Amigos*, tal projeto consistia em divulgar textos de autores (as) oriundos das margens sociais, fomentando o debate a respeito da representação destes mesmos autores dentro dos espaços literários brasileiros. Muitos destes escritores também possuem relação com o movimento *hip hop*, pois,

simultaneamente à produção literária, atuam em outras esferas de discurso ligadas ao *hip hop*, como a composição de letras de *rap*, comprovando que a literatura da periferia e o *rap* são representações legítimas das vozes dos marginalizados. Tal relação é o ponto primordial deste estudo, visto que apresento na obra *Ninguém é inocente em São Paulo* certos contos cuja estrutura narrativa remete à organização compositiva das letras de *rap*, especialmente, no que se refere ao ritmo e à linguagem coloquial.

2. Movimento *hip hop*: uma abordagem histórica

O *hip hop* surge como expressão de uma nova consciência política, movimento através do qual jovens negros e latinos tornaram-se, de fato, sujeitos políticos. É um movimento sócio-cultural, que visa a emancipação do negro e do pobre na sociedade, mediante a educação e a revolução. Ele é um estilo de vida que tem a sua própria língua, sua própria linguagem musical, seu próprio jeito de se vestir e, principalmente, sua mentalidade sempre em constante evolução. O *hip hop* pode ser definido como uma manifestação tipicamente urbana, embora suas raízes perpassem por um contexto sócio-histórico existente desde o contato com os colonizadores europeus. Ele é resultado de um processo de diáspora africana, onde os negros eram utilizados como mão-de-obra escrava nas Américas, o que há séculos dá origem a processos culturais e sociais de resistência negra nessas localidades. O *hip hop* não visa se impor como cultura dominante nas regiões nas quais está inserido, mas sim como mais um elo do processo histórico de reconstrução das identidades coletivas e individuais das populações negras que foram trazidas para as colônias americanas.

De acordo com Spensy Pimentel, “para eliminar a segregação, muitos grupos de negros se organizavam nos EUA. Cada organização defendia uma estratégia. Malcolm X (1925-1965) e Martin Luther King (1929-1968) foram os líderes que mais se destacaram e durante certo tempo representaram duas alternativas opostas para os negros americanos na luta por seus direitos”¹. No início da organização de resistência negra à opressão dos brancos norte-americanos, Malcolm X e Martin Luther King refletiam e lutavam contra o preconceito racial de formas diferentes. Malcolm X defendia, mesmo antes de se converter à religião islâmica, que a solução para o fim da discriminação racial seria a volta dos negros para o continente africano. Porém, quando passou a integrar a “Nação Islã”, começou a acreditar, visto que a seita pregava isso literalmente, que o homem branco era o demônio e que os negros jamais poderiam viver em paz com aqueles que exploram e maltratam seu povo. Foi em uma viagem ao Oriente Médio para visitar Meca que Malcolm X percebeu que as diferentes raças poderiam viver em paz. No entanto, a efervescência do preconceito se encontrava tão radical nos Estados Unidos da América que o líder acabou sendo assassinado por

¹ Pimentel, *O livro vermelho do hip hop*, p. 2.

membros da própria Nação Islã, grupo que abandonara para fundar a Organização da União Afro-Americana.

Martin Luther King, por outro lado, desde o início de sua vida política pregou o amor e a não-violência. Era um militante que considerava primordial a obediência às leis civis norte-americanas, talvez por isso tenha recebido o Prêmio Nobel da Paz em 1964. Ele organizou e liderou marchas pelo direito ao voto, o fim da segregação, o fim da discriminação no trabalho e outros direitos civis básicos. A maior parte desses direitos foi agregada à legislação estadunidense com a aprovação da Lei de Direitos Civis, em 1964, e da Lei de Direitos Eleitorais, em 1965. Martin Luther King, assim como Malcolm X, também teve sua militância e luta interrompida junto com sua morte, cometida por segregacionistas em 1968. Todavia, é importante destacar a admiração, o respeito e o orgulho da população negra, não apenas afro-americana, mas de todo o mundo, para com as lutas contra o preconceito racial realizadas por esses grandes líderes da resistência do povo negro.

Ainda segundo Pimentel “depois da morte de Martin Luther King, em 1968, a solução pacífica para os problemas dos negros parecia cada vez mais distante. É nessa época que surgem propostas mais violentas e agressivas, como o Partido dos Panteras Negras”.² A partir dos Panteras Negras, o *Black Power* (Poder Negro) tomou ainda mais força junto à população afro-americana. Eles exerciam forte influência principalmente entre a juventude negra, destacando a necessidade da organização grupal, da dedicação aos estudos e do conhecimento das leis jurídicas. Porém, desde seu início, os *Black Panthers* sofriam perseguições policiais e eram constantemente atacados pela mídia, o que facilitou o enfraquecimento do Movimento, mas suas sementes estavam plantadas e os frutos seriam colhidos em breve. Eles impulsionariam o início do movimento *hip hop*.

Os anos 1960 nos Estados Unidos, além de importantes movimentações políticas, foram marcados também por grande efervescência cultural. Nos guetos ouvia-se o *soul*, protagonizado principalmente por James Brown, Ray Charles e Sam Cooke, um gênero musical que surgiu da fusão entre o gospel e o *rhythm and blues* e teve grande influência na indústria musical. O *soul* possui melodia ornamental e é cheio de improvisações, rodopios corporais e efeitos sonoros dos instrumentos. Outro gênero

² Id., p. 3.

musical que surgiu em meio a batidas intensas, gritos e movimentos singulares, colaborando também para a construção do *hip hop* foi o *funk*.

O *hip hop* enquanto conceito surge em 1968, embora se aceite que como movimento social e cultural se efetiva apenas em meados de 1970, quando Afrika Bambaataa, nome de um antigo líder Zulu adotado por Kevin Donovan, no bairro do *Bronx* (Nova York), cunha a expressão *hip hop*, que significa “balançar o corpo”, para designar uma nova forma de exercício reivindicatório e libertário, baseado na construção e na busca incessante por conhecimento, para melhoria da população jovem afro-americana, aliado concomitantemente, à procura em desenvolver uma nova forma de se fazer música.

Há uma série de elementos que constituem o *hip hop*, dentre os principais estão: o *break* (dança), o *rap* (*rhythm and poetry* – ritmo e poesia, a música) o grafite (expressão artística na forma de desenhos), e as figuras dos *MCs* e *DJs*.

Afrika Bambaataa foi o primeiro grande nome da história do movimento *hip hop*. De acordo com Christian Ribeiro, “Afrika Bambaataa, em contato com outros jovens de Nova York, percebe que os conflitos nos guetos estão fora de controle e propõe que os jovens envolvidos nestes embates passem a resolver suas disputas territoriais por meio de ‘batalhas dançantes’”³. A partir daí, os jovens dos guetos, influenciados nos soldados combatentes na Guerra do Vietnã, em sua maioria negros e latinos que voltavam mutilados das batalhas e andavam com passos imprecisos e ainda, nas articulações dos robôs que substituíam a mão de obra negra nas indústrias norte-americanas, criaram os primeiros elementos da cultura dançante do *hip hop*. No Brasil esses passos são conhecidos como *break dance*. Ainda segundo Ribeiro, “Bambaataa se alia aos ‘*Blacks Spades*’, divisão de uma gangue local, e passa a divulgar os preceitos do então nascente *hip hop* através de festas de ruas (*Black Parties*) desenvolvidas para a comunidade do *South Bronx*. Em uma destas festas, Bambaataa conhece um novo tipo de trabalho musical desenvolvido pelo jamaicano *DJ Kool Herc*, que em meio às seleções musicais preparadas para as festas, desenvolvia ‘colagens musicais’ com os trechos instrumentais das canções escolhidas, ao mesmo tempo em que saudava de improviso as pessoas presentes nas festas”⁴.

Kool Herc, assim como Bambaataa, também é parte imprescindível do desenvolvimento da cultura *hip hop*. O *DJ* trouxe da Jamaica para os guetos norte-

³ Ribeiro, *A cidade para o movimento hip hop: Jovens afro-descendentes como sujeitos políticos*, p. 3.

⁴ Id., p. 3.

americanos, em meados dos anos 1960, a técnica dos famosos *sound systems* de Kingston, que são equipamentos sonoros de alta frequência. Adaptou as frases, que eram ditas rapidamente durante as apresentações, ao *soul*, ao *funk* e a outros ritmos afro-americanos, passando a cantar os versos em cima de partes instrumentais de músicas populares na região de *South Bronx*. Utilizou, ainda, um *mixer*, dois discos idênticos e passou a repetir incansavelmente os mesmos versos das músicas, criando assim o conceito de *break beat*. Além disso, Herc riscava seus discos com o claro intuito de produzir novos efeitos sonoros.

Despropositalmente, Herc acaba criando a figura do *MC* (*Master Control* – Controlador Mestre/Mestre de Cerimônia), aquele que aliava as colagens musicais ao canto falado e ritmado, o elo entre a música e a plateia. Ao lado do *MC*, visto que esses dois elementos se complementam, estava o *DJ* (*Disc Jockey* – *Dee Jay*), pessoa que controla as colagens, misturas e demais técnicas de som. Assim, *DJs* e *MCs* eram a perfeita harmonia entre máquina e voz. As técnicas utilizadas pelos *DJs* foram iniciadas por Herc e aprimoradas por *DJ Grandmaster Flash*, que também cria a primeira bateria eletrônica do *hip hop*, a *beat box*.⁵

Além do movimento dançante iniciado com o *break*, o conteúdo poético musical é parte intrínseca da cultura *hip hop*. À parte musical do *hip hop* dá-se o nome de *rap*.

O *rap* é o ritmo aliado à poesia nos cantos de *hip hop*, uma forma de expressão que encontra as suas raízes na tradição oral da cultura africana. De acordo com Davey DCook “ele teve grande audiência porque permitia ao jovem que se expressasse livremente”⁶, sendo assim, permitia que os sentimentos da juventude negra e latina dos guetos norte-americanos fosse retratada de forma real e inundada de emoção. A auto-expressão era uma das facetas mais importantes do início do *rap*, pois as pessoas queriam ser vistas e ouvidas. Além dessa característica, o *rap* se propunha acessível a todos, ou seja, não precisava ser oriundo das classes abastadas dos Estados Unidos para cantar *rap* e viver a cultura a qual o *rap* pertencia. Também desprovia-se de regras reais, oferecendo, desta forma, uma série de desafios musicais, os quais instigavam cada vez mais aqueles que estavam fazendo parte dessa história. O principal desafio constituía-se

⁵ Pimentel, op.cit., p. 6-8.

⁶ DCook, *Hip Hop History*. Disponível em versão digitalizada, cujo endereço está presente nas referências bibliográficas deste estudo.

em ter originalidade, tanto quanto fosse possível, e sempre rimar na hora exata da batida da música.

Ribeiro afirma que “em outubro de 1979, a *Sugarhill Gangs*, grava a primeira música *rap*, ‘*Rapper’s Delight*’, por isto o ano de 1979 é apontado como o nascimento ‘oficial’ do *hip hop* enquanto movimento social e cultural, embora desde 1974 o *hip hop* já desenvolvesse atividades com seus três elementos de maneira sistemática nos guetos nova- iorquinos. Mas apesar do grande sucesso comercial desta canção, foi em 1982 com Grandmaster Flash e seu grupo ‘*Furios Five*’, que ao gravar a música ‘*The Message*’, consolida o movimento começando a espalhar seus conceitos e seus preceitos não apenas pelos Estados Unidos, mas por todo o mundo”.⁷

Além da dança e da música, a arte de desenhar nas paredes também tornou-se elemento constituinte do movimento *hip hop*. Segundo Geni Duarte, “tal como a dança, o grafite também constrói uma ponte entre o individual e o coletivo, como projeto e realização. Concretiza uma proposta de intervenção sobre o espaço urbano por meio da arte, fora dos circuitos consagrados da sua produção e circulação. Num certo sentido, aproximam-se os grafiteiros dos ideais dos muralistas mexicanos, que queriam a arte fora das galerias, expressando-se para o povo comum. Ao mesmo tempo, diferenciam-se destes por exercerem a pintura num espaço não-convencional, que deve ser ‘conquistado’ – e, conseqüentemente, exercem uma intervenção cuja característica principal é a provisoriedade, a descontinuidade”.⁸ Os grafiteiros, como são conhecidos aqueles que praticam a arte do grafite, retratam nos grandes paredões urbanos as características de suas próprias vidas, seus dramas, aventuras, reflexões, ou simplesmente algo que remeta- lhes um aspecto relevante para ser transformado em arte.

Desta forma, o *hip hop* vai se consolidando e ampliando sua importância para a juventude negra e latina dos centros urbanos. Novos artistas aparecem e assim ele se consolida como elemento constituinte e característico do cotidiano, primeiramente nos bairros onde residiam os afro-americanos e latinos, em seguida nas médias e grandes cidades norte-americanas que também eram habitadas por brancos. A partir daí, percebe-se que o *hip hop*, embora seja um movimento de busca por transformações sociais e políticas, não possui um projeto global de mudanças reais nas relações sociais

⁷ Ribeiro, op. cit., p.5.

⁸ Duarte, *A arte na (da) periferia: sobre... vivências*, p. 20.

e humanas, o movimento se limita a uma espacialidade, se propondo como um movimento de alcance mundial, mas determinando suas ações por práticas locais.

Enquanto o movimento *hip hop* surgia nos Estados Unidos, seus primeiros sinais já despontavam no Brasil, principalmente nos bailes em grandes clubes cariocas. Como afirma Spensy Pimentel “o *hip-hop* não custou a chegar ao Brasil. Em 1982, a juventude da periferia já dançava o *break* e ouvia os primeiros *raps*. Isso porque desde os anos 70, na periferia das grandes cidades do país, eram comuns os bailes *black*, com muito *soul* e *funk*. O *rap* apenas deu continuidade a essa trilha”.⁹ Ele rapidamente disseminou-se pelo país, sobretudo em São Paulo, Brasília e Salvador, gerando desconfiança da polícia que, em plena ditadura militar, considerava o crescente movimento como algo que pudesse ocasionar desconforto para os governos militares. Porém, com o tempo a temática política do movimento foi desaparecendo dos bailes do Rio de Janeiro.

O início do movimento *hip hop* no Brasil não tinha a característica de ser reivindicatório, atuar como “porta voz” dos marginalizados e contestar a realidade social tal como se via nos Estados Unidos. Tratava-se mais de uma descoberta apenas musical, algo que não envolvia aspectos reais de resistência à opressão, porém, com o tempo, aqueles que descobriram, apreciaram e, de certa forma, construíram o *hip hop* no Brasil, passaram a compreender a temática de protesto que há no movimento e começaram a estudar cada vez mais sobre o tema, procurando as raízes do movimento, suas características enquanto estilo de vida e pensamento político. Uma característica fundamental desse processo, destacada por Christian Ribeiro, é que o *hip hop* teve seu início no Brasil “no exato momento da eclosão dos denominados ‘novos movimentos sociais’, que passam a incorporar questões como a de gênero e raça no processo de constituição de um novo modelo de sociedade, mais pluralista, democrática, participativa e cidadã, criando novas formas, novas práticas de exercício político reivindicatório”.¹⁰ Sendo assim, acompanhado de outros movimentos que buscavam um novo pensamento político-social e uma nova prática política, logo o movimento *hip hop* no Brasil também se tornaria um elemento de busca por igualdade de condições sociais.

O *break* nacional já era bastante conhecido desde a época dos bailes cariocas e foi, portanto, a primeira manifestação do *hip hop* no Brasil, desta forma, logo surgiram as primeiras organizações dos *b.boys* brasileiros, as conhecidas gangues, dentre elas

⁹ Pimentel, op. cit., p. 14.

¹⁰ Ribeiro, op. cit., p. 10.

estão: Nação Zulu, Back Spin Break Dance, Street Warriors, Crazy Crew, Eletric Bugaloo, a Eletro Rock. Muitos nomes importantes do *hip hop* nacional deram seus primeiros passos dentro dos grupos de *break*, como Thaíde, DJ Hum, DJ Raffa, Jamaika, entre outros.

Simultaneamente, o grafite ascendia, sobretudo, porque era praticado por jovens de classe média, em sua maioria estudantes universitários, jovens professores etc. Logo acabaria transformando-se em uma grande manifestação cultural que tomaria conta do Brasil e consolidaria sua marca dentro dos núcleos artísticos-culturais do país.

O *rap* nacional teve seus primeiros passos dados na estação de metrô São Bento, em São Paulo. Vários grupos de *b.boys* disputavam o espaço e ocasionavam muitas vezes até confusões. Com o tempo e crescimento iminente do *hip hop*, os *b.boys* passaram a cantar nos bailes e festas ocasionando a inevitável explosão do estilo. O lançamento do cd dos *Racionais MC's*, com mais de um milhão de cópias vendidas, foi o que expandiu, de fato, a cultura do movimento *hip hop* para todas as classes. Desde então o *hip hop* jamais deixaria de existir enquanto agente político transformador da realidade urbana das periferias e das relações históricas de poder das cidades. É através do *hip hop* que os jovens da periferia passam a exercer a busca por seus direitos cidadãos, a questionar a realidade opressora e a reivindicar uma sociedade mais justa. A atuação desses jovens dentro de outros movimentos sociais de combate ao racismo e outros tipos de movimentos auto-afirmativos, sobretudo os de lutas contra a opressão, acabou levando-os a participarem também das discussões dentro das próprias instituições políticas, no sentido de ampliar a participação popular em decisões do Governo, o que caracteriza o movimento como um dos mais combativos e atuantes na exigência da garantia de direitos e políticas públicas voltadas à população marginalizada.

O movimento *hip hop* marca sua posição de contestação diante de cenários que se mostram hostis sob determinados aspectos. Aqueles que se encontram à margem da sociedade passam a ter voz e ser vistos como agentes transformadores das condições sociais estabelecidas por uma sociedade pautada e estruturada na violação de direitos pertencentes, segundo a Constituição Federal, a todos.

Além da dança, do grafite e do *rap*, outro método de contestação da realidade social foi surgindo. Os indivíduos originários das periferias, além da produção no campo que envolve o movimento *hip hop*, também tiveram a oportunidade de marcar posição dentro da literatura brasileira com o que conhecemos como literatura marginal.

Aspectos considerados como impulso inicial da literatura dita marginal no Brasil começaram a ser percebidos em meados de 1970 quando certos escritores, principalmente João Antônio e Plínio Marcos passaram a escrever sobre temas comuns às classes populares pertencentes ao submundo urbano, tais como sexo, drogas e as ácidas críticas às classes dominantes.

A maioria dos escritores brasileiros da literatura produzida sobre a periferia nos anos 1970 provinha das classes mais privilegiadas da sociedade, estudantes de universidades públicas que faziam parte dos núcleos centrais do saber, dos círculos sociais ligados às atividades de cinema, teatro e música.

Diferentemente dos artistas da geração de 1970 que falam do tema, os nomes atuais que escrevem sobre experiências de grupos que estão à margem dos grandes núcleos editoriais, por exemplo, Ferréz, não fazem parte dos centros literários elitizados. Eles se encontram dentro das chamadas populações marginalizadas, sendo moradores das periferias urbanas e representantes das classes populares. Outra diferença relevante a ser ressaltada é que os representantes da literatura marginal da década de 1970 se opunham ao circuito oficial de editoração, enquanto os escritores atuais visam ter o reconhecimento das grandes editoras principalmente porque anseiam divulgar assiduamente por meio de suas narrativas a realidade das periferias.

Sobre este aspecto, a notoriedade para o campo que se revela como literatura produzida na periferia viria a partir da publicação de edições da revista *Caros Amigos* direcionadas ao assunto. Nos anos 2001, 2002 e 2004 a revista publicou uma série de reportagens com o desdobramento estético, político, pedagógico e cultural acerca do movimento que se manifesta como representante literário dos marginalizados. Dezenas de textos de artistas, já reconhecidos no âmbito da literatura periférica ou não, foram documentados nas edições intituladas *Caros Amigos: Literatura Marginal* nesses respectivos períodos, sendo alguns deles, legítimos representantes do próprio movimento *hip hop*, como Gato Preto, Cascão, Mano Brown, Dugueto Shabazz, Preto Ghoéz, Oni e ROD.

Os temas centrais abordados pela literatura produzida na periferia atualmente são em sua maioria formados pelas mesmas problematizações tratadas nas letras de *rap* fabricadas pelo movimento *hip hop*. Trata-se da produção a respeito de assuntos como o cotidiano das classes populares, a violência urbana, moral, econômica e social, a carência de bens e equipamentos culturais e a estrutura familiar. Como lembra Érica Peçanha, “originados e atuantes do mesmo espaço social, e utilizando-se de uma

manifestação artística para expressar as mazelas sociais relacionadas a uma ideia comum de periferia, os escritores compartilham com os *hip hoppers/rappers*, no campo cultural, a “legitimidade” de se posicionarem como porta-vozes/ representantes dos marginalizados sociais, especialmente dos situados em bairros da periferia. Por vezes, ações conjuntas entre representantes das duas manifestações, como intervenções de escritores em shows de *rap*, a publicação de textos de letristas de *rap* ou eventos que intercalam ambos os assuntos ou artistas (*rappers* e escritores), aproximam ainda mais a literatura marginal dos escritores da periferia do movimento *hip hop*”.¹¹

A estreita relação entre movimento *hip hop* e a literatura construída por moradores da própria periferia originou projetos e ações dentro das comunidades. Por exemplo, a “3ª Semana de Cultura Hip Hop”, realizada de 28 de julho a 1º de agosto de 2003, onde foi questionado o fato de que a literatura da periferia poderia assumir o papel de evidenciar as diferenças entre os grupos sociais, dando continuidade ao trabalho que os artistas do *hip hop* já realizavam.

Conectados por uma realidade em comum, o movimento *hip hop* e a literatura produzida nas periferias, principalmente dos grandes centros urbanos, atuam de maneira ativa no encaminhamento de uma perspectiva social que valoriza a cultura produzida por aqueles que não se encaixam nos padrões estabelecidos pela “alta” cultura nacional, aquela que é regida por movimentos de uma elite intelectual e muitas vezes distante da realidade vivida pela maioria da população do Brasil.

Desta forma, faz-se imprescindível destacar que escritores da literatura produzida na periferia, assim como os artistas que promovem a manutenção real da cultura *hip hop*, protagonizam um importante movimento literário-cultural, guiados por projetos que permitem apresentar suas elaborações sobre marginalidade social para indivíduos que vivenciam outro contexto social. Ou seja, a valorização dos escritores da periferia como produtores da própria representação é papel indutor na busca pela transformação social por meio do ativismo político-cultural dos indivíduos originários das periferias do Brasil.

¹¹ Id., p. 49.

3. Os indivíduos à margem social e suas marcas na literatura brasileira

A partir da segunda metade do século XIX a indústria da cafeicultura assumiu importante papel no processo de urbanização do país, entretanto, é apenas em meados de 1930, durante o Governo de Getúlio Vargas, que a industrialização desloca o eixo populacional do campo para a cidade. Devido ao surgimento deste embrião que alimentaria um mercado econômico de escala nacional, criou-se, então, uma conjectura que permitiu o surgimento, dentro do campo literário, de novos espaços, identidades e representações.

Ao expor mundos diferentes, o traço comum que envolve as obras a serem citadas neste capítulo define a consciência constituída pelas personagens e, dentro desta consciência, as suas concepções de mundo, de modo que a marginalização de seus espaços na narrativa sugere, como afirma Regina Dalcastagnè, que “a literatura poderia nos alertar também para a ausência de algumas perspectivas, mas muitas vezes só nos sobram vazios, bastante úteis para reafirmar preconceitos, incapazes de sedimentar qualquer intervenção mais crítica”.¹²

Os objetos culturais caracterizados por estas personagens possibilitam uma reflexão acerca da diferença cultural expressada nas lutas reais dos grupos reconhecidos como minoritários pela classe dominante, denotando que as crises e os combates assumidos por aqueles que foram colocados à margem da sociedade, e também do campo literário, possuem um viés de transgressão, mesmo que inconsciente, da ordem vigente.

Ainda segundo Dalcastagnè, “na narrativa brasileira contemporânea é marcante a ausência quase absoluta de representantes das classes populares. Estou falando aqui de produtores literários, mas a falta se estende também às personagens”.¹³

A partir da ênfase na posição social, na voz e no fluxo de consciência das personagens, sem entrar no mérito da representação *per se*, saliento a questão que problematiza os conflitos existenciais dessas personagens, principalmente suas crises com relação ao mundo que as subjuga e condena constantemente.

¹² Dalcastagnè, *Sombras da cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea*, p. 46.

¹³ Dalcastagné, *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*, p. 2.

Como exemplo primeiro, destaco o livro *Recordações do Escrivão Isaías Caminha*¹⁴, de Lima Barreto (1881-1922), um dos primeiros da literatura brasileira a destacar os conflitos do indivíduo diretamente relacionados à vida nos centros urbanos. Sendo Lima Barreto um escritor que recusou propositalmente o apego ao academicismo, opta por retratar, tanto na linguagem, quanto no enredo, as agruras dos segmentos sociais marginalizados. Afirma Beatriz Resende que “Lima Barreto aparece como intelectual independente num momento em que a cooptação dos intelectuais pelo poder é frequente, e não manterá, por toda a vida, qualquer compromisso mais profundo ou durável que ligue sua produção cultural ao Estado ou a representantes das classes dominantes”¹⁵.

Ao manter o propósito de representar a vida dos pobres, o escritor, em *Recordações do escrivão Isaías Caminha*, destaca a luta de personagens das camadas populares que, sem maiores heroísmos, estão em busca da sobrevivência. Como afirma Alfredo Bosi, “as *Recordações* são fonte rica de dados para a história social e cultural no Rio de Janeiro no começo do século XX. A condição do mestiço humilde, interiorano, depois suburbano, e os seus percalços para integrar-se na vida da capital que se modernizava a passos largos; a rotina do jornal onde achou emprego, com toda sua galeria de tipos beirando a caricatura; enfim o clima de fatuidade e subserviência que se respirava na imprensa e nos círculos literários da *belle époque* carioca”¹⁶.

O protagonista da obra, Isaías Caminha, é um jovem que vai de uma cidade interiorana para o Rio de Janeiro, sendo mulato, percebe e recebe o preconceito implacável das pessoas da cidade grande, visto que, mesmo sendo um estudante talentoso, era-lhe negada a ascensão social, sobretudo, por sua origem humilde e pela cor de sua pele. Contudo, não há no romance, afirma Irenísia de Oliveira, “um atrito extenso e profundo com as estruturas sociais dominantes”¹⁷, característica que demarca Isaías como um indivíduo vencido pela crueldade de um sistema social.

Isaías é um personagem que em pouco tempo, como se pode observar na narrativa, entregou-se à condição de integrante de uma classe social inferior àquela da qual seu pai, por exemplo, segundo sua percepção, pertencia: “o espetáculo do saber de meu pai, realçado pela ignorância de minha mãe e de outros parentes dela, surgiu aos

¹⁴ Livro publicado no ano 1909, sendo uma das primeiras obras de Lima Barreto.

¹⁵ Resende, *Lima Barreto: a opção pela marginália*, p. 74.

¹⁶ Bosi, *Figuras do Eu nas Recordações de Isaías Caminha*, p. 186.

¹⁷ Oliveira, *Palha na cidade*, p. 78.

meus olhos de criança, como um deslumbramento”.¹⁸ Há no romance a dificuldade de Isaías em resistir e se contrapor à forma de ação do mundo sobre ele. Ou seja, faz-se presente um indivíduo que está sendo vencido pela ideologia dominante.

Valendo-se do fato de que a resistência individual a um sistema social opressor muitas vezes pode chegar à exaustão, torna-se plausível que Isaías Caminha, mesmo em poucas tentativas, tenha se frustrado precocemente, sendo oprimido pelos inúmeros mecanismos dominantes que constituíam a sociedade em sua época e que, mesmo nos dias atuais, mantém as mesmas práticas, explícitas ou não, de exclusão e segregação.

Ainda nesta perspectiva de personagens que transitam à margem social, cito a obra *Parque industrial*¹⁹, denominada por alguns intelectuais como um romance proletário, de Patrícia Galvão, mais conhecida como Pagu (1910-1962). O livro é embasado pelo pensamento coletivo das mulheres proletárias de São Paulo durante o governo de Getúlio Vargas, período em que os centros urbanos tornaram-se máquinas impulsionadoras da economia brasileira, dado o incentivo à industrialização. Segundo Larissa Satiko “diferente do romance tradicional, o *proletário* de Patrícia Galvão tem como personagem principal uma coletividade de trabalhadores, com especial ênfase às mulheres desse estrato social. Nos dezesseis capítulos que compõem o texto, o narrador se aproxima dos personagens pela linguagem coloquial utilizada e focaliza cenas de exploração sofridas cotidianamente, seja no ambiente público ou privado”²⁰.

Em um contexto histórico marcado pelo crescimento do varguismo no Brasil e do fascismo em âmbito mundial, as mulheres oprimidas de *Parque industrial* passam a questionar as relações de poder que constituem a sociedade capitalista, onde a classe média vive um momento de vitórias, enquanto o proletariado encontra-se imerso na condição de miséria da periferia dos grandes centros urbanos. De acordo com Flávio Chaves, “a cidade marca o contraste entre a elite empresarial cuja máscara política será a ditadura getuliana e os outros, todos aqueles que, na verbalização exemplar de Érico Veríssimo logo adiante, lutam por “um lugar ao sol”²¹.

Duas personagens são fundamentais para marcar o projeto ideológico que Galvão visa em sua obra, Rosinha Lituana e Otávia. Elas argumentam com os operários

¹⁸ Barreto, *Recordações do escrivo Isaías Caminha*, p. 29.

¹⁹ Obra publicada no ano 1933, em pequena tiragem financiada por Oswald de Andrade. Pagu usou o pseudônimo Mara Lobo para a autoria do livro, a fim de evitar mais conflitos com o Partido Comunista, no qual militava.

²⁰ Satiko, *As violências em Parque industrial e A famosa revista, de Patrícia Galvão*.

²¹ Chaves, *Pagu e a experiência da linguagem*, p. 8.

e operárias a respeito dos métodos utilizados pelos donos das fábricas para lucrarem economicamente em detrimento dos trabalhadores:

- “Na grade ajardinada um grupo de homens e mulheres procura uma sombra. Discutem. Há uma menina calorosa. As outras lhe fazem perguntas. Um rapazinho se espanta. Ninguém nunca lhe dissera que era um explorado.
- Rosinha, você pode me dizer o que a gente deve fazer?
- Rosinha Lituana explica o mecanismo da exploração capitalista.
- O dono da fábrica rouba de cada operário o maior pedaço do dia de trabalho. É assim que enriquece às nossas custas!
 - Quem foi que te disse isso?
 - Você não enxerga? Não vê os automóveis dos que não trabalham e a nossa miséria?
 - Você quer que eu arrebente o automóvel dele?
 - Se você fizer isso sozinho, irá para cadeia, e o patrão continuará passeando noutro automóvel. Mas, felizmente, existe um partido, o partido dos trabalhadores, que é quem dirige a luta para fazer a revolução social.
 - Os tenentes?
 - Não! Os tenentes são fascistas.
 - Então o quê?
 - O Partido Comunista...”²²

No decorrer do romance, afirma Satico que “o acirramento da luta de classes é acompanhado pela crescente conscientização de personagens como a proletária Matilde e o traidor de classe Alfredo”²³. Vemos que a luta proletária insurgente através da consciência coletiva do operariado se constitui como um processo de reconfiguração da ordem social baseada na mudança quanto à postura dos trabalhadores ao perceberem o papel atribuído à força de trabalho da classe dentro do sistema econômico que vigora, o capitalismo.

No livro *O Moleque Ricardo*²⁴, de José Lins do Rego (1901-1957), afirma Benítez que “privilegiando o tópico do trabalho operário, o autor nos convida a pensar nas duas faces da moeda – o engenho e a cidade – e nos permite fazer inferências sobre as estruturas das famílias que existem em ambos os contextos. É importante afirmar que estas duas faces da moeda não aparecem como totalmente opostas no romance. Lins do

²² Galvão, *Parque industrial*, p. 21.

²³ Satico, op. cit.

²⁴ Romance regionalista publicado em 1935. Primeiro livro de José Lins do Rego narrado em 3ª pessoa.

Rêgo constrói uma narrativa na qual ambas permanecem em constante diálogo, o que leva o leitor a perceber de que maneira a estrutura do engenho continua tendo importância na cidade, como se os indivíduos negros, inclusive em liberdade, continuassem sendo parte da casa-grande.”²⁵

Ricardo, em seu anseio pela vida na cidade, abandona o engenho no sertão em busca de melhores oportunidades no centro urbano. É mais uma personagem representada dentro do contexto histórico que vislumbra a possibilidade de uma vida melhor originada pela industrialização e efervescência nos grandes centros. Entusiasmado com o apito do trem que detém a expectativa de um novo mundo para si, o adolescente vai em busca de seu espaço no motor que move o sistema social urbano. Entretanto, uma característica inerente à sua condição dentro do capitalismo é a saudade que possui de suas origens, pois as lembranças do engenho são a fuga de todos os momentos de expressão do contraditório na experiência urbana de Ricardo, colocando as duas paisagens em choque, uma vez que o protagonista é intrinsecamente do engenho e mede a cidade sob tal parâmetro.

Ricardo é uma personagem que também circula à margem social e vê suas expectativas frustradas quando se depara com a problemática na qual a vida no Recife proporcionava. Destaca Antônio Brito que “o engenho aparece apenas como uma saudade, quando Ricardo questiona o modo de vida da cidade em comparação com o do engenho, chegando à conclusão de que no engenho a vida era melhor”.²⁶

Há em *O Moleque Ricardo* a representação do fracasso decorrente do processo nostálgico que a frustração da vida urbana ocasionou ao protagonista. Ele, assim como tantos outros, fracassa na tentativa de se adequar à realidade imposta às pessoas que transitam à margem social, sendo Ricardo uma das figuras marcantes que comprovam as desventuras marcadas na relação entre o campo e a cidade.

Já em *Quarto de despejo*²⁷, de Carolina Maria de Jesus (1914-1977), a marginalização é retratada de maneira ainda mais sintomática, sobretudo no campo espacial: “quando estou na cidade tenho a impressão de que estou na sala de visitas com seus lustres de cristais, seus tapetes de veludo, almofadas de cetim. E quando estou na

²⁵ Benítez, *O moleque Ricardo como crônica de vida de famílias negras urbanas na época da decadência do patriarcalismo*, p. 47.

²⁶ Brito, *Menino de engenho e a dialética de uma literatura que se autoquestiona*, P. 53.

²⁷ Publicado originalmente em 1960, impulsionado pelo jornalista Audálio Dantas, o qual conheceu Carolina durante uma de suas idas à favela do Canindé.

favela tenho a impressão de que sou um objeto fora de uso, digno de estar num quarto de despejo”.²⁸

Neste livro, Carolina relata quase que diariamente tanto as suas experiências de vida quanto os percalços na favela em que morava. A obra reproduz a realidade de sua experiência, pois através de seus escritos ela contesta a pobreza urbana e a injustiça social atestadas na vida de quem mora no subúrbio. Trata-se de uma resposta da favela ao desenvolvimento industrial que vinha ocorrendo desenfreadamente nas grandes capitais brasileiras, fator preponderante no que tange a crescente marginalização da população, sobretudo, negros e nortistas.

Além do preconceito de classe, a discriminação racial acontece assiduamente no decorrer da narração, visto que Carolina é vítima tanto de pessoas que moram em “casas de alvenaria”, como denomina típicos representantes da classe média, quanto dos próprios moradores da favela de Canindé, habitada majoritariamente por negros e nordestinos. Há no discurso de Carolina uma característica que é destacada por Joel Rufino: “o racismo tem essa peculiaridade: acaba se introjetando nas suas vítimas, tornando-as, também racistas”²⁹. Como exemplo, o trecho: “a Florenciana é preta. Mas é tão diferente dos pretos por ser muito ambiciosa. Tudo que ela faz é visando lucro. Creio que se ela fosse dona de um matadouro havia de comer os chifres e os cascos dos bois”.³⁰

De acordo com Rodrigues, Baptista e Firmino, “há uma efetiva imposição social aos negros para que não tentem mudanças nas suas condições de vida, como se pode ver em várias frases do diário de Carolina. Em uma delas, a mais grave e explícita, a escritora relata ter sido chamada na rua de “negra fidida”, demonstrando as duas faces da discriminação encontrada na sociedade brasileira, a subentendida e a escancarada e agressiva. Tanto esta forma de discriminação, que se faz com todas as palavras quanto aquela que define os papéis sociais às pessoas negras, desconstroem o mito da “democracia racial”.³¹

Vítima da segregação social, da estigmatização do negro e da divisão de valores entre gêneros, Carolina assume a própria negritude e se desvirtua dos estereótipos criados pela ideologia dominante, expondo o sentimento e o drama de quem vive à margem da sociedade, mas, principalmente, mantendo sua luta contra a

²⁸ Jesus, *Quarto de despejo*, p. 33.

²⁹ Santos, *O que é o racismo?*, p. 73.

³⁰ Jesus, op. cit, p. 67.

³¹ Rodrigues, Baptista e Firmino, *A questão racial em Quarto de despejo*, p. 32.

opressão ideológica porque passa o negro, o analfabeto, o miserável e a mulher dentro de um contexto que privilegia as classes abastadas social e economicamente.

Já em *A hora da estrela*³², de Clarice Lispector (1920-1977), Macabéa é o reflexo da miséria humana em sua significação mais intrínseca. A própria falta de consciência de si mesma traz à tona a condição de uma periferia econômica, social e humana, tendo em vista a peculiar complexidade psicológica que a autora propõe como eixo norteador que transcende as profundezas da alma.

Macabéa é frágil, porém sua aparente fragilidade é uma reserva de força. Personagem oriunda da exclusão social, seus traços revelam o autoquestionamento que, diga-se de passagem, pouco provém do fluxo de consciência da própria protagonista, mas sim do narrador da obra, Rodrigo S.M.

A protagonista é uma migrante nordestina, e logo após a morte da tia, buscou refúgio no Rio de Janeiro, mas vive quase que ao desamparo dessa cidade grande. De acordo com Izabel Gimenez, “Macabéa personifica o indivíduo relegado ao anonimato, explorado profissionalmente, que nada mais é do que uma peça da engrenagem dentro de uma sociedade capitalista.”³³

Segundo Margareth Franklin, Macabéa “era ‘capim’ no asfalto e, andando pelas ruas do Rio de Janeiro, revela a metrópole periférica por meio de imagens. Podemos, então, perceber a modernidade brasileira exposta em suas ambiguidades e contradições, assentada sobre o descompasso sempre presente de ideias ‘fora do lugar’”.³⁴

Resultante de uma sociedade que se declara como “lugar das oportunidades”, porém, simultaneamente, regida por velhos padrões de exclusão que contribuem para a miséria e desigualdade, Macabéa é vítima de um sistema repressor de sonhos e expectativas e traz consigo os efeitos da humilhação sentida a cada passo de sua existência no centro urbano.

A invisibilidade dos indivíduos citados nas obras destacadas anteriormente dentro das cidades remete à não-existência do espaço público como mundo compartilhado, caracterizando, portanto uma usurpação do direito de existir e de posicionar-se segundo seus próprios conceitos dentro de uma sociedade regida pelo profundo vazio de pensamento imposto por aqueles que detém o poder de fazer calar e

³² Livro lançado em 1977, pouco antes da morte da escritora.

³³ Gimenez, *Do narrador ao romancista: uma leitura de A hora da estrela, de Clarice Lispector*, p. 145.

³⁴ Franklin, *Imagens da banalidade do mal em A hora da estrela, de Clarice Lispector*, p. 2.

resignar a maioria da população, destituindo esta mesma maioria da possibilidade de ocupar seu espaço na modernidade cosmopolita.

4. Cadernos Negros: identidade, resistência e afirmação do (a) negro (a) na literatura brasileira contemporânea

Ao se falar a respeito dos segmentos que estão à margem social e ocupam um espaço marginal também no campo literário, é imprescindível a abordagem acerca do papel dos afrodescendentes na literatura brasileira contemporânea, visto que, como afirma Shagaly Araújo, “a literatura, uma janela na grande casa da história, também não deixou de registrar suas marcas de trancamento. Uma delas é a idealização do cânone literário e seu já conhecidíssimo conjunto restrito das chamadas grandes obras, em que apenas alguns poucos afrodescendentes, como Machado de Assis e Cruz e Souza, tiveram suas produções incluídas. Para além dessa perspectiva, a presença negra no cânone somente se fez notória nas linhas que desenhavam personagens traçados à moda de um imaginário depreciativo relacionado aos africanos e sua descendência”.³⁵

De acordo com Carina Bertozzi, “pode-se traçar um paralelo entre a forma como o negro era mostrado na literatura brasileira desde seus primórdios e a maneira como essa figuração foi se transformando, na medida em que os movimentos pela igualdade étnica e social foram se fortalecendo e o afrodescendente pôde assumir a narração de sua própria história”.³⁶

A depreciação de determinada cultura pode ser considerada como uma das formas mais expressivas de inferiorização de um povo em relação a outro. No Brasil, essa depreciação foi um recurso amplamente utilizado como clara tentativa de apagamento da cultura africana e seus traços no país. Por meio da exaltação dos padrões estéticos, religiosos e culturais de matrizes europeias, a identidade africana passou por inúmeros processos de ressignificação e reconstrução dentro dos países colonizados por europeus, porém sem permitir, em absoluto, que a cultura africana se perdesse no tempo e no espaço, como visava a classe dominante escravista, exemplos em destaque são as religiões de raiz afro, como o candomblé e a umbanda, que nunca perderam sua força na realidade social do Brasil, caracterizando-se também como fator de resistência à imposição da religião cristã por parte dos colonizadores europeus.

Na literatura e no cinema, a posição marginalizada dos negros é reiterada, tendo, inclusive, forte motivação sexual, como afirma Bertozzi, “frequentemente o

³⁵ Araújo, *Cadernos negros na literatura brasileira: escrevendo outras (negras) histórias*, p. 144.

³⁶ Lima, *Literatura negra: uma outra história*, p. 67.

negro é retratado como feio, ou quando considerado belo, tem forte apelo sexual. É o caso dos diversos filmes surgidos na década de 50, onde a figura da mulata é usada como objeto sexual. Os títulos desses filmes não deixam dúvidas quanto à sua conotação de humilhação à mulher, como vemos em filmes como *Uma mulata para todos* e *A mulata que queria pecar*. Assim também é na letra de Lamartine Babo: ‘o teu cabelo não nega mulata/tu és mulata na cor/ mas como a cor não pega, mulata /mulata eu quero o teu amor’.”³⁷

Todavia, mesmo que a representação do negro dentro da literatura afro-brasileira tenha se configurado com maior caráter identitário, afirmativo e de resistência a partir da segunda metade do século XX, nomes como Lima Barreto, Domingos Caldas Barbosa, Solano Trindade, Luís Gama, Maria Firmina dos Reis, Carolina Maria de Jesus, contribuíram para a consolidação da realidade do povo negro na literatura brasileira, de forma que a contestação do sistema que condena pessoas através de suas origens étnico-raciais transformou-se em uma importante problemática da literatura brasileira contemporânea.

Os escritores e escritoras citados retratavam em suas obras o subjetivo do personagem negro dentro de uma sociedade repleta de injustiças e contradições. Uma sociedade em que a cor da pele “define” o caráter da pessoa e sua posição na luta de classes. Segundo a perspectiva do pensamento difundido pela classe dominante, tudo que provinha de África, estava abaixo dos padrões julgados pelos europeus como adequados. Foi criada uma atmosfera onde as características, a cultura e a religiosidade negra estavam sendo induzidas a reformular-se de acordo com o ideal branco. Afirma Cuti, “o ‘ser branco’ constitui um condicionamento profundo a que a classe dominante submeteu indivíduos e grupos, acenando para o futuro com a hipótese de um país epidérmica e culturalmente branco, através do processo clarificador da mestiçagem e do genocídio do negro e do índio, como também da superposição de valores culturais de matriz europeia”³⁸. Nesse sentido, procurou-se interiorizar, não apenas no Brasil, mas em muitos outros países colonizados por europeus, a ideia de que ao “não-branco” não haveria horizonte de expectativas sociais. Ainda segundo Cuti “há, nesse contexto, silêncio prático e tático [...] E o inconsciente racista reelabora seu projeto de contínuo

³⁷ Id. p. 69.

³⁸ Luiz Silva (Cuti), *O leitor e o texto afro-brasileiro*.

processo de exclusão, a cada nova circunstância”.³⁹ Sendo assim, em um processo lento de desconstrução da cultura africana, a classe dominante objetivava naturalizar o apagamento de produtos sócio-históricos oriundos do continente africano com o intuito de fincarem as posições ideológicas, políticas, sociais e culturais predominantes no universo eurocêntrico.

É sabido que mesmo em meio a inúmeras tentativas de silenciar as vozes dos escritores negros, dentro de um contexto enfatizado, sobretudo, pela mídia, que dita os padrões brancos como superiores, a literatura negra no Brasil manteve-se fiel às suas raízes, contribuindo para “revigorar a memória das várias tradições afrodescendentes que circularam e se reconfiguraram [...] e continuam sendo refeitas por todo século XIX e XX”.⁴⁰

Na busca pela inserção, de fato, de escritores e escritoras negras no campo literário brasileiro, com a intenção de proporcionar aos artistas a possibilidade de narrar através de suas palavras as considerações acerca do povo negro, de serem deles próprios os olhos que os enxergam, permitindo que voz dos que estavam sempre à margem social e literária fosse ouvida originam-se as publicações dos *Cadernos negros*.

Os *Cadernos negros* surgiram em 1978, quando “participantes dos movimentos negros, embricados com movimentos político-ideológicos internos, inspirados na situação histórico-cultural em África, rearticularam em ato público os alicerces de uma luta secular pró-conquista identitária negra no Brasil”⁴¹. Visto que os sentimentos de pertencimento, identidade e subjetividade dos afro-brasileiros estavam em constante ascensão, assim como as lutas dos movimentos negros contra as injustiças sociais marcadas pelo preconceito racial, a criação dos *Cadernos negros* foi um importante passo na busca pela emancipação do povo negro.

O primeiro volume, lançado em 1978, continha textos de oito poetas, os quais dividiram os custos do livro, que foi publicado em formato de bolso com 52 páginas. Posteriormente o grupo Quilombhoje tornou-se responsável pela publicação das antologias anuais dos *Cadernos* que, em anos ímpares, contém poemas, e, em anos pares, são constituídos por contos.

³⁹ Id. ib.

⁴⁰ Souza, *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*, p.49.

⁴¹ Lima, *Construção das identidades sócio-raciais em Cadernos negros: os melhores poemas*.

Os *Cadernos* têm o intuito de dar visibilidade à literatura produzida e protagonizada por negros e negras, permitindo que sejam não mais objetos, mas sujeitos de suas próprias histórias. Além disso, poucos são os escritores e escritoras que têm espaço e liberdade no meio editorial para produzirem uma literatura que conteste o *status quo*, fato que implica aos *Cadernos* importância incomensurável, por razão de ser o principal meio de veiculação de uma literatura legitimamente negra.

Os textos dos *Cadernos* “não se dirigem apenas aos leitores negros, mas também a todos aqueles que se permitem sensibilizar na confecção de uma sociedade mais justa. Os textos tratam do cotidiano sofrido, mas também das paixões e vivências do povo negro”.⁴² Trata-se da possibilidade de pensar as diversidades de cunho estético, ideológico, político, social e cultural, destacando a necessidade de uma sociedade onde as diferenças não sejam circunstâncias para a hierarquização social.

A fim de exemplificar, apresento um poema de autoria da escritora Célia Aparecida Pereira, publicado no livro *Cadernos negros, os melhores poemas*⁴³, o qual possui textos escolhidos dos dezenove primeiros volumes da série:

UM SOL GUERREIRO

(A todas as crianças negras assassinadas em Atlanta e a muitas outras crianças assassinadas todos os dias no ventre da humanidade).

“Já não ouço meu pranto
porque o choro emudeceu
nos meus lábios
O grito calou-se
em minha garganta
o sol da meia-noite
cegou-me os olhos...
Sou noite e noite só
O meu sangue espalhou-se
pelo espaço
E o céu coloriu-se de um tom avermelhado
como o crepúsculo
E eu cantei
Cantei porque agora a chuva

⁴² Tatiane Andrade, *O negro na literatura brasileira: aspectos gerais*.

⁴³ Celinha, *Cadernos Negros: os melhores poemas*, p. 20.

brotará da terra.
As sementes de todos os frutos
cairão sobre os nossos pés
E germinaremos juntos
Embora tu não possas mais
tocar as flores deste jardim, eu sei
Mas o teu solo é livre
Cante, menino,
cante uma canção que emudeça os prantos,
que repique os ataques
e ensurdeça os gritos
Porque amanhã não haverá mais
nenhum resto de esperança
não haverá mais um outro amanhecer,
pois certamente muito antes
de surgir um novo dia
um sol, guerreiro, há de raiar
à meia-noite, para despertar o teu sono,
Como uma nova alvorada”.

O poema traz à luz a dimensão social e histórica da luta do povo negro que, consciente das inúmeras mazelas de sua história depois da chegada do homem branco em África, mantém a força a qual dá possibilidades de enxergar “uma nova alvorada”. Os versos “cante menino, cante uma canção que emudeça os prantos” retratam a mobilização de energias a fim de que o um novo dia possa ser exaltado como o início de um período em que os negros não mais serão preteridos, pois o “sol guerreiro” lhes dará a força necessária para a conquista identitária negra no Brasil.

Os *Cadernos negros* vêm arraigados desse sentimento de coragem, resistência, mas, sobretudo, celebração da vida e da cultura do povo negro. Sua importância literária, política, social e histórica é vista como alicerce para o reconhecimento da cultura afro. Sendo assim, os *Cadernos* concretizaram-se como um marco dentro da literatura brasileira, explicitando um leque de diversidades que enriquecem o campo literário, sendo objeto de estudos nacional e internacionalmente.

5. Vozes da periferia: realidade social e produção literária

5.1. A literatura dita marginal dos anos 1970

Em meados dos anos 1960 e 1970, período que abrange a ditadura militar no Brasil, potentes mecanismos de abafamento das manifestações artísticas de caráter crítico foram criados com a finalidade de cercear o pensamento. A política imposta desde o golpe de 1964 cria um cenário de coerção baseado na ilusão do chamado “milagre brasileiro”, que estreita as relações da classe dominante com o capital estrangeiro, afetando o país política, social, econômica e culturalmente e, em virtude de tal estratégia, “os artistas e intelectuais dos anos 1960 vêm-se obrigados, em muitos casos, a uma redefinição em face dessas novas condições e exigências”⁴⁴.

É nesse momento de “redefinição” do plano artístico brasileiro que surge um circuito de produção fora dos centros oficiais. Segundo Heloísa Buarque, “no teatro aparecem os grupos ‘não-empresariais’, destacando-se o *Asdrubal Trouxe o Trombone*; na música popular os grupos mambembes de *rock*, chorinho etc.; no cinema surgem as pequenas produções, preferencialmente os filmes em ‘Super-8’ e, em literatura, a produção de livrinhos mimeografados. Todas essas manifestações criam seu próprio circuito – não dependem, portanto, da chancela oficial, seja do Estado ou das empresas privadas – e enfatizam o caráter de grupo e artesanal de suas experiências”⁴⁵. Esses grupos se tornaram conhecidos por produzirem uma arte chamada marginal ou alternativa.

Tais coletivos eram protagonizados por jovens da classe média, em sua maioria estudantes de universidades públicas mais ligados ao teatro, cinema e música, logo, possuíam acesso ao cânone, à arte da elite, porém contestavam essa produção por seu caráter alienante e pouco crítico, fomentado, sobretudo, pelo governo militar.

De acordo com Érica Peçanha, “a literatura produzida por esses poetas buscava subverter os padrões de qualidade, ordem e bom gosto vigentes e desvinculava-se das produções tidas como ‘engajadas’, ‘intelectualizadas’ ou ‘populistas’. Os textos eram marcados pelo tom irônico, pelo uso da linguagem coloquial e do palavrão”⁴⁶. Estas marcas caracterizam a criação de um novo estilo literário, e propunha um modelo

⁴⁴ Hollanda, *Impressões de viagem*, p. 91.

⁴⁵ Id., p. 96.

⁴⁶ Peçanha, *Vozes Marginais*, p. 41.

artístico crítico que partisse da representação da vida cotidiana. “Observando depoimentos de vida de alguns dos novos poetas, pode-se perceber que não desejam a revolução como a literatura engajada, nem se confrontam de maneira diretamente transitiva com esse mesmo sistema, como acontece com os tropicalistas e pós-tropicalistas. Parecem mais rejeitá-lo, criar uma alternativa e não uma oposição. Quando Chacal afirma que fazer um livro de poemas revoltados e publicá-los por uma editora, que mantinha todos os vínculos com o sistema, é ‘totalmente incoerente’, explicita a proposta global da opção alternativa”⁴⁷, diz Heloísa Buarque de Hollanda.

Analisando os atributos que compõem a literatura dita marginal dos anos 1970, a realidade sugere que os representantes das classes abastadas que se propunham ir contra a alienação da arte, buscavam romper com a lógica elitista da literatura, no conceito da produção literária, no entanto, as obras produzidas por estes escritores continuavam circulando apenas nos espaços ocupados e frequentados pela classe média, o que demonstra uma não-ruptura com o modelo social existente, o qual procurava manter o conhecimento crítico longe das classes populares.

5.2 Literatura marginal e literatura da periferia

Segundo Regina Dalcastagnè, o controle do discurso se dá “na negação do direito de fala àqueles que não preenchem determinados requisitos sociais: uma censura social velada, que silencia os grupos dominados”⁴⁸. Logo, falar em nome de um grupo no qual o próprio exercício da liberdade discursiva é negado, é o exercício de um controle crucial para a classe dominante. Portanto, ao silenciar esses segmentos sociais, perde-se, afirma Dalcastagnè “a diversidade”. Entretanto, estudos literários que visam lidar com as representações desses segmentos marginalizados dentro do campo literário, têm trazido ao debate a questão do acesso à voz aos demais segmentos sociais, logo, “tudo isto se traduz no crescente debate sobre o espaço, na literatura brasileira e em outras, dos grupos marginalizados – entendidos, em sentido amplo, como todos aqueles que vivenciam uma identidade coletiva que recebe valoração negativa da cultura

⁴⁷ Hollanda, op. cit., p. 99.

⁴⁸ Dalcastagnè, *Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea*, p. 36.

dominante, sejam definidos por sexo, etnia, cor, orientação sexual, posição nas relações de produção, condição física ou outro critério”⁴⁹.

Grupos marginalizados que, na literatura brasileira contemporânea, passaram a representar-se a si mesmo dentro do campo literário. Segundo o escritor Ferréz, “quem inventou o barato não separou entre literatura boa/feita com caneta de ouro e literatura ruim/escrita com carvão, a regra é só uma, mostrar as caras. Não somos o retrato, pelo contrário, mudamos o foco e tiramos nós mesmos a nossa foto”⁵⁰. Dessa forma, segundo a perspectiva do autor, os segmentos que foram durante séculos colocados à margem da ordem social vigente, possuem voz e são, indubitavelmente, capazes de produzir arte.

Ao negar à periferia o acesso à cultura, cerceando-lhe o direito de ter bibliotecas, escolas, museus, teatros e cinemas, o Estado descumpriu mais uma de suas funções, mas isso não foi suficiente para calar as vozes dos morros e comunidades pobres. A dedicação dos que são comprometidos com a função social da cultura contribuiu para que a periferia pudesse contar suas próprias histórias. Atualmente, “a intensa movimentação cultural gerada pela ação dos escritores da periferia – debates, saraus e eventos nos quais os escritores apresentam suas obras e seus projetos culturais – confere um sentido de performance ao texto, cujo modo de existência é marcado pela expressão de uma voz intimamente associada a uma atuação do sujeito na realidade”⁵¹, afirma Rejane Pivetta.

A representação coletiva buscada pelos grupos que, na literatura brasileira contemporânea, apontam a necessidade de ouvir os excluídos, se faz com o objetivo de permitir aos próprios indivíduos que sofrem o processo excludente a alternativa de serem agentes produtores de suas histórias, portanto, não mais simplesmente objetos dentro do campo literário, mas sujeitos do processo simbólico. Nas palavras de Ferréz, “hoje não somos uma literatura menor, nem nos deixamos tachar assim, somos uma literatura maior, feita por majorias, numa linguagem maior, pois temos as raízes e as mantemos.”⁵²

O termo “literatura menor”, citado por Ferréz, remete às afirmações dos autores Deleuze e Guattari, os quais denominam a questão da consciência coletiva

⁴⁹ Dalcastagnè, *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*, p. 20.

⁵⁰ Ferréz, *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*, p. 9.

⁵¹ Pivetta, *Literatura marginal: questionamentos à teoria literária*, p. 34.

⁵² Ferréz, op. cit, p. 13.

dentro do campo literário como “literatura menor”. Todavia, os autores deixam claro que “uma literatura menor não é a de uma língua menor, mas antes a que uma minoria faz em uma língua maior”⁵³. Para os autores, “a consciência coletiva ou nacional está ‘sempre inativa na vida exterior e sempre em vias de desagregação’, é a literatura que se encontra encarregada positivamente desse papel e dessa função de enunciação coletiva, e mesmo revolucionária: é a literatura que produz uma solidariedade ativa, apesar do ceticismo; e se o escritor está à margem ou afastado de sua frágil comunidade, essa situação o coloca em condição de exprimir uma outra comunidade potencial, de forjar com os meios de uma outra consciência e uma outra sensibilidade.”⁵⁴

Sendo assim, certas figuras contemporâneas possuem um papel extremamente relevante na condução desta discussão. Afirmam Schwingel e Cunha que “a figura do artista-cidadão é uma das principais características dos escritores marginais, engajados em movimentos socioculturais que visam, sobretudo, promover uma descentralização dos grandes centros da elite econômica e cultural, dando voz ao excluído que, por sua vez, cria identidades coletivas e se fortalece perante a cultura dominante”⁵⁵. Pessoas como Ferréz, Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Gato Preto, Cláudia Canto, Maria Inzine, entre outras, contribuem para a legitimação da literatura escrita pelas pessoas oriundas das margens sociais, enfatizando sempre a necessidade de fazer com que essa literatura, além de circular dentro das próprias comunidades, seja reconhecida e legitimada também na Academia, onde, de uma maneira geral, ainda não é estudada como parte de uma ressignificação literária. De acordo com Peçanha, “o programa de ação estética, ou o projeto literário dos escritores, consiste em retratar o que é peculiar aos sujeitos e aos espaços marginais, especialmente com relação às periferias urbanas brasileiras, numa escrita singular. Já o projeto intelectual amplo, no qual está inserido tal projeto literário, abarca o objetivo de ‘dar voz’ ao grupo social de origem dos escritores, por meio de relatos dos problemas sociais que os atinge; e dar também nova significação à periferia, por meio da valorização da ‘cultura’ deste espaço e de uma atuação que busca estimular a produção, o consumo e a circulação de bens culturais”⁵⁶.

A literatura escrita pelas pessoas que se encontram à margem dos grandes centros intelectuais advém, dentre outros fatores, da possibilidade que estes escritores encontraram de reverter a própria condição de marginalidade social, sendo protagonistas

⁵³ Deleuze e Guattari, *Kafka: por uma literatura menor*, p. 25.

⁵⁴ Id. 27.

⁵⁵ Schwingel e Cunha, *O agenciamento da literatura marginal*, p. 4.

⁵⁶ Peçanha, op., cit., p. 105-6.

da produção cultural que respira dentro das comunidades, sobretudo, na periferia de São Paulo.

5.3 Literatura e resistência: os marginalizados como produtores do processo literário

A diversidade literária engloba, por exemplo, a escritora Carolina Maria de Jesus. Negra, catadora de lixo, moradora da periferia de São Paulo, dizia que “é preciso conhecer a fome para descrevê-la”⁵⁷. Uma das raríssimas autoras negras de nossa literatura, Carolina expunha em suas obras a vida dos indivíduos excluídos de acordo com sua visão de mundo acerca dos acontecimentos que caracterizam a vida dos moradores de favelas. No entanto, os textos de Carolina foram, durante muito tempo, tachados como literatura de testemunho, algo que é colocado em questão até os dias atuais, tirando sua autoridade enquanto autora. Nas palavras de Dalcastagnè, “é como se a sociedade brasileira estivesse disposta a ouvir as agruras de sua vida, e só. Ou como se a alguém como Carolina Maria de Jesus não coubesse mais do que escrever um diário, reservando-se o ‘fazer literatura’ àqueles que possuem legitimidade social para tanto – especialmente os homens, brancos, de classe média”⁵⁸.

Carolina Maria de Jesus, apontada por Ferréz como a primeira escritora marginal brasileira, além de *Quarto de Despejo* (1960), escreveu também *Casa de alvenaria* (1961), *Provérbios e pedaços da fome* (1963) e *Diário de Bitita* (1986). Porém, tem sido lembrada pela crítica literária e pela mídia mais pelos aspectos sociológicos de suas obras do que pelos seus méritos artísticos. Ora, é através de seu olhar que nos encontramos metaforicamente com a realidade da favela do Canindé e da vida de seus moradores. O que, em absoluto, nos priva de presenciarmos a beleza narrativa de sua obra, “em meio a sua contabilidade da fome, com um tempo que se estende e se emenda em dias iguais feitos de trabalho e angústia, a autora insere personagens, cria situações inusitadas, dá conta da movimentação na favela, com as intrigas, a falta de solidariedade, a feiura que contamina os meninos que vão morar ali.”⁵⁹ Ou seja, tudo isso confere a originalidade da escritora ao transmitir pela sua narrativa o caráter artístico peculiar que se configura em um desdobramento estético de

⁵⁷ Jesus, *Quarto de despejo*, p. 27.

⁵⁸ Dalcastagnè, op. cit., p. 22.

⁵⁹ Id., p. 23.

sua obra. A fabulação é presente, assim como as metáforas repletas de significação, por exemplo: “a noite está tépida. O céu já está salpicado de estrelas. Eu que sou exótica gostaria de recortar um pedaço do céu para fazer um vestido”⁶⁰.

O livro *Quarto de despejo* carrega várias perspectivas, oriundas, sobretudo, da dualidade entre a situação marginal em que vive a escritora e a vontade de não fazer parte daquele universo. Entretanto, mesmo retratando em alguns trechos do livro o desprezo pela periferia, Carolina não vacila em criticar as classes dominantes, principalmente os políticos e moradores das casas de alvenaria, os quais representam a classe média, ressaltando a opressão sofrida pelas classes populares, procurando, através de sua obra, denunciar a realidade da gente oprimida.

Outro exemplo a ser citado é o escritor Paulo Lins e seu livro *Cidade de Deus* (1997), o qual foi adaptado ao cinema em 2002, causando um fenômeno de bilheteria nas telas nacionais.

Cidade de Deus é um romance baseado em um estudo etnográfico intitulado “Crime e criminalidade nas classes populares”, coordenado pela antropóloga Alba Zaluar, por ocasião, professora de Paulo Lins na Universidade Estadual do Rio de Janeiro. Para escrevê-lo, o autor valeu-se de sua experiência pessoal, já que morou durante vinte anos no conjunto habitacional Cidade de Deus. Lins, apesar de limitar seus relatos ao microcosmo de um ambiente habitado por pessoas desprezadas pelos estratos sociais dominantes, problematiza instituições da sociedade em geral, como a família, a polícia, a escola e a mídia, procurando explicitar a relação dos efeitos estruturais dessas instituições dentro dos retratos sociológicos da comunidade.

Assim como outros espaços de exclusão, Cidade de Deus é conhecida como uma “neofavela”⁶¹. Segundo Paulo Lins, “neofavela é o novo gueto, o gueto oficial. Chamo todos os conjuntos habitacionais de neofavela. Chamo a Cidade de Deus de neofavela. No Rio, mais que abrigar os flagelados de 1966, 1968, essas áreas foram pensadas para ‘limpar’ a zona sul como se fez em São Paulo, onde os indesejáveis foram levados do centro para a periferia. Construíram e constroem apartamentos horríveis bem longe e largam aquele monte de pobre junto. Aí o Estado - a sociedade também, porque tudo o que o Estado faz é porque a sociedade permite - coloca armas e

⁶⁰ Jesus, op. cit., p. 28.

⁶¹ Para um aprofundamento da discussão em torno do termo “neofavela”, ver Turian da Silva, *Dos cortiços à neofavela: uma evolução literária em Cidade de Deus*.

drogas na neofavela. Some-se a elas a corrupção e dá no que dá: violência”⁶². Porém, os espaços excludentes hoje conhecidos como “neofavelas”, fazem parte da História do Brasil desde a colonização e, no transcurso da história literária, observa Pellegrini, “o roteiro do desenvolvimento da literatura urbana necessariamente passa por espaços que, já no século XIX, podem ser chamados de *espaços da exclusão*: os ‘cortiços’ e ‘casas de pensão’, de Aluísio de Azevedo. Precursores das atuais ‘neofavelas’, das ‘cidades de deus’, e dos ‘capões’, abrigavam aqueles que a sociedade explorava e refugava: escravos libertos, brancos pobres, imigrantes, prostitutas, homossexuais, vadios, todos antecessores dos ‘bichos-soltos’ e dos ‘carandirus’ de hoje. As formas de violência ali representadas obedeciam aos códigos naturalistas da época, compreendidos com a simbolização mimética determinista de conflitos sociais que brotavam do submundo dos centros urbanos de então”⁶³.

A narrativa se passa em terceira pessoa, sugerindo um possível distanciamento entre o escritor e os demais moradores da Cidade de Deus e, para além disso, uma certa ambiguidade ocorre no discurso do autor, pois mesmo sendo partícipe daquele universo, o mesmo assume a postura discursiva de olhar para as personagens assumindo outra perspectiva que não a da identificação efetiva com o ambiente e tudo que compõe o espaço marginal. Logo, partindo da consideração entre a literatura escrita na periferia e o livro de Paulo Lins, o próprio ressalta “quando fiz o livro, eu não pensei que eu era marginal; e o livro saiu pela Companhia das Letras, que não tem nada de marginal. O meu livro não tinha nada de marginal, a não ser o tema, se bem que a miséria e o urbano sempre apareceram na literatura – o José Lins do Rego e o Graciliano Ramos já falavam sobre isso; sempre contrastaram o campo com a cidade. Eu penso que quem é engajado vai discutir a pobreza e a criminalidade – pra mim, a temática é que é marginal”⁶⁴. Lins, muito embora também morador da periferia, frequentava ambientes da classe média, tendo em vista seu curso superior em uma universidade pública, teve sua obra publicada por uma grande editora, acabou tornando-se parte do centro intelectual, tendo sua obra cada vez mais aproximada a de Rubem Fonseca, o que “talvez torne sua obra muito mais “palatável” para o leitor urbano branco e de classe média, que identifica ali as

⁶² Entrevista concedida pelo autor ao jornal *O Estado de S. Paulo*, em 18 de outubro de 2009.

⁶³ Pellegrini, *No fio da navalha*, p. 19.

⁶⁴ Lins, apud Peçanha, op., cit., p. 58-59.

representações com as quais está habituado – ao mesmo tempo em que imagina estar tendo contato com uma realidade diferente da sua”⁶⁵.

Outro importante escritor a ser destacado dentro do cenário da literatura originária dos indivíduos colocados à margem social chama-se Reginaldo Ferreira da Silva, cuja alcunha artística é Ferréz.

Com o lançamento do livro *Capão Pecado* (2000), além da organização de um projeto literário intitulado “Literatura Marginal: a cultura da periferia”, publicado pela revista *Caros Amigos* nos anos 2001, 2002 e 2004, Ferréz inicia a consolidação de seu trabalho dentro do campo literário. Morador da comunidade de Capão Redondo, periferia de São Paulo, escreveu ainda *Manual prático do ódio* (2003), *Ninguém é inocente em São Paulo* (2006) e *Deus foi Almoçar* (2012), além de ter organizado a antologia *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Nas duas primeiras obras, pode-se notar uma aproximação maior com as características do estilo de Paulo Lins, tendo em vista que a temática gira em torno da história de jovens que tornaram-se bandidos, seus desencontros amorosos e as nuances de uma vida sem muitas perspectivas. Já em *Ninguém é inocente em São Paulo*, um livro constituído por vários contos, Ferréz começa a problematizar o porquê dessa falta de perspectivas, construindo narrativas protagonizadas por trabalhadores. Como observa Dalcastagnè, “neste livro, Ferréz não abre a escrita para os traficantes atuarem – seus protagonistas são trabalhadores, a maioria negros, e não aceitam o discurso fácil e fartamente veiculado de que o destino certo para um morador da favela é a bandidagem. Eles exercem seu livre arbítrio, o que os faz mais parecidos com as representações que temos de nós mesmos”⁶⁶. Por fim, Em *Deus foi almoçar*, o autor extrapola o próprio ambiente da favela para focar nos dramas mais íntimos de seus personagens. Trata-se, portanto, de representar na literatura a experiência de sobreviver nos espaços marginais de uma dada realidade social.

Mais do que a escrita, Ferréz se dedica também ao movimento *hip hop*, sendo um importante ativista na luta por uma sociedade onde todos possuam as mesmas oportunidades. Sabe-se que o *hip hop*, além de uma expressão cultural, é um movimento político-social de resistência à dominação sofrida pelos segmentos excluídos, legitimando a auto-expressão das classes populares e a manifestação veemente de uma voz própria, ou seja, oriunda das próprias classes marginalizadas.

⁶⁵ Dalcastagnè, op. cit., p. 27.

⁶⁶ Dalcastagnè, op. cit., p. 28.

À luz da questão, a relação que existe entre a obra e a comunidade é fator preponderante nas visões que partem de um olhar interno do espaço. A comunidade dialoga com a obra e vice-versa, pois sua representação se dá através dela mesma, no sentido de ser a construtora de sua representação imagética. Essa percepção configura-se em algo mais do que simplesmente questionar um sistema opressor que priva os excluídos sociais da produção literária, mas atua na busca pela quebra das barreiras que os tornam invisíveis.

Ferréz projetou-se como um legítimo representante das classes populares, atuando no sentido de ser porta-voz direto daqueles com os quais convive e oferecendo, tanto no campo literário, como em outras atividades que fomentam a criação artística, oportunidades para que cada um possa ser protagonista de sua história.

6. *Caros Amigos* e o projeto: *Literatura marginal: a cultura da periferia*

A notoriedade para o campo que se revela como literatura produzida na periferia veio a partir da publicação de edições da revista *Caros Amigos* direcionadas ao assunto. Nos anos 2001, 2002 e 2004 a revista publicou uma série de reportagens com o desdobramento estético, político, pedagógico e cultural acerca do movimento que se manifesta como representante literário dos marginalizados. Dezenas de textos de artistas, já reconhecidos no âmbito da literatura marginal ou não, foram documentados nas edições intituladas *Caros Amigos/ Literatura Marginal: a cultura da periferia* nesses respectivos períodos, sendo alguns deles, legítimos representantes do próprio movimento *hip hop*, como Gato Preto, Cascão, Mano Brown, Dugueto Shabazz, Preto Ghoéz, Oni e ROD.

Conhecida como uma revista interessada em debater os grandes temas nacionais, com destaque para as áreas política, econômica e artística, a *Caros Amigos* possui um alinhamento político-ideológico “à esquerda”.⁶⁷ Talvez por isso o interesse em publicar edições especiais sobre a literatura da periferia. Segundo Érica Peçanha, “a *Caros Amigos* se estabeleceu no mercado com diferenças editoriais em relação às demais publicações (reportagens de fôlego, análises formativas e emissão de opiniões sobre outros meios de comunicação) e assumiu um discurso de crítica e repúdio ao neoliberalismo mundial e nacional (em oposição ao governo do ex-presidente Fernando Henrique Cardoso)”⁶⁸.

O projeto “Literatura marginal: a cultura da periferia”, organizado por Ferréz e veiculado pela revista, visava divulgar o trabalho dos escritores periféricos, mas também fomentar a discussão acerca da representação destes mesmos autores dentro dos espaços literários, espaços onde escritores que estão nas margens sociais muitas vezes são impossibilitados de participar.

Como agitador cultural, *rapper* e escritor, Ferréz acredita que a literatura da periferia deve ser legitimada em todos os espaços possíveis, sobretudo, nos veículos midiáticos, os quais se estabeleceram como importantes formadores de opinião.

Na sociedade contemporânea, os valores estão extremamente vinculados à mídia e às percepções desta no que tange as mais diversas manifestações culturais.

⁶⁷ O termo “à esquerda” encontra-se na logomarca da revista.

⁶⁸ Peçanha, *Vozes marginais*, p. 53.

Ferréz, buscando um meio de democratizar o espaço literário através da divulgação de textos dos escritores e escritoras da periferia, realizou uma parceria com a revista de circulação nacional *Caros Amigos*. A partir desta parceria, surgiu o projeto: “Literatura marginal: a cultura da periferia”.

O projeto lançou, ao todo, três edições especiais: o Ato I, publicado em 2001, o Ato II, publicado no ano 2002 e, por fim, o Ato III, lançado em 2004.

O Ato I foi publicado em agosto de 2001 e reuniu dezesseis textos, entre poesias, contos e crônicas de dez autores, sendo eles dois *rappers*, Atrês e Cascão; um autor inédito, Garrett; e os já conhecidos Sérgio Vaz, Alessandro Buzo, Edson Veóca, Erton Moraes, Jocenir, Paulo Lins e Ferréz. A edição especial “Ato I” teve uma tiragem de trinta mil exemplares e recebeu o Prêmio da Associação Paulista dos Críticos de Arte (APCA) de Melhor Projeto de Literatura de 2001.

Dando prosseguimento às edições, em junho de 2002, foi lançado o “Ato II”, dessa vez com a participação de vinte e sete escritores em trinta e oito textos. Dentre os escritores, estão: Preto Ghóez, Dugueto Shabazz, Oni, ROD, Káli- Arunoé, Maria Inzine, Almir Cutrim Costa Júnior e a presidente da Associação de Mães e Amigos de Crianças e Adolescentes em Risco (AMAR), Maria da Conceição Paganele. A edição especial “Ato II” contou com um número maior de escritores de outros estados brasileiros, enquanto no “Ato I” os autores eram praticamente todos do estado de São Paulo.

Por fim, em abril de 2004 foi publicada a edição especial “Ato III”, com vinte e seis textos de dezenove autores. Alguns escritores que já haviam publicado nas edições anteriores reapareceram no “Ato III”: no entanto, foi privilegiada a publicação de novos autores, como o jovem Sacolinha, que escreveu o conto “Um dia comum”. Esta terceira edição vendeu cerca de cinco mil exemplares e, devido à baixa vendagem, desde o ano 2004, não há previsões para a publicação de mais edições especiais sobre a literatura produzida na periferia.

Como idealizador e organizador do projeto, Ferréz procurou possibilitar aos leitores o contato com uma literatura produzida pelos próprios moradores da periferia, cuja temática abrange, principalmente, a crítica social. São textos escritos não mais por pessoas sensibilizadas com a realidade da periferia brasileira, mas por pessoas que vivem essa realidade.

7. Ritmo e poesia: a pegada do rap no livro *Ninguém é inocente em São Paulo*

“Trechos de vida que catei, trapos de sentimentos que juntei, fragmentos de riscos que roubei estão todos aí, histórias diversas do mesmo ambiente, de um mesmo país, um país chamado periferia.” Ferréz, *Ninguém é inocente em São Paulo*.

O livro *Ninguém é inocente em São Paulo* marca a estreia do escritor Ferréz, símbolo da literatura da periferia, em constante ascendência dentro da literatura brasileira contemporânea, no gênero conto. Trata-se de uma coletânea de dezenove textos distribuídos em pouco mais de noventa páginas. O autor tem um jeito singular de se expressar dentro da narrativa, sendo bastante curto e direto, objetivamente com o intuito de representar uma sociedade em extremo processo de efervescência social, cultural e política. A velocidade dos contos se assemelha muito ao ritmo agitado da metrópole, espaço que o escritor conhece e descreve muito bem.

O primeiro conto intitula-se *Bula*, que funciona como prefácio da obra, e possui um caráter mais intimista, e o último, *Terminal (nazista)*, o qual fala sobre um passageiro que pegou um ônibus e, dentro de si, faz uma analogia entre o meio de transporte coletivo que usufruia no momento com os trens que levavam os judeus para os campos de concentração na Alemanha nazista durante a Segunda Guerra Mundial.

A denúncia à violência, o preconceito, as desigualdades, o problema do alcoolismo, a força do tráfico nas comunidades, a falta de perspectiva encontrada pelos jovens está todo momento presente na obra, porém o autor explora o trágico, o cômico, o inusitado para retratar a periferia, além de buscar valorizar seus aspectos positivos como a solidariedade, as manifestações culturais e a honestidade de seus moradores. Para protagonizar contextos que envolvem essas temáticas, têm espaço nos contos de Ferréz personagens que raramente são lembradas no campo literário tradicional, como o motorista de ônibus, a dona de casa, o balconista do bar, o porteiro, o empacotador ou repositor de estoque do mercado. Estes são personagens que nos acostumamos a ver apenas como secundárias, mas em seu livro se constituem como a espinha dorsal.

Uma característica marcante na obra é o vocabulário nela empregado, formado, sobretudo, por palavras de uso corrente e gírias bastante presentes no contexto de vivência da periferia, com a finalidade clara de instaurar a presença da oralidade.

Palavras de uso coloquial e de fácil acesso demonstram o interesse do autor em fazer com que sua literatura seja recebida por todas as classes de maneira simples, pois o rebuscamento possivelmente tornaria o entendimento do livro inacessível a algumas pessoas. As personagens da obra questionam, ou o leitor questiona através das personagens, a ordem vigente, principalmente no que tange às injustiças sociais.

Tal vocabulário carregado de gírias, as construções de períodos curtos, objetividade, encadeamento das palavras, o tom empregado nos textos, estruturado em uma linguagem direta, encontra-se também nas letras de *rap*, possíveis fontes de inspiração para a construção peculiar da narrativa do livro *Ninguém é inocente em São Paulo*.

De acordo com Marília Gessa “o rap evidencia como as palavras tornam-se um entre outros elementos em jogo no momento da criação e da performance poéticas - todos cruciais para a sua realização e recepção literárias - o que implica em considerar que a poeticidade do rap, como um gênero oral (e multimodal), não reside apenas em sua realidade verbal, mas na atualização em performance de música, texto e voz.”⁶⁹

As palavras de Ferréz se tornam uma estratégia reativa à violação do corpo social, pois a literatura se mostra como uma arma simbólica na luta para transparecer a realidade, física e psicológica, dos moradores da periferia. Assim, da relação entre o *rap* e a literatura periférica surge uma nova dimensão no cenário cultural e intelectual do país. No interior desta nova dimensão, revela o *rapper* brasileiro Genival Oliveira Gonçalves, o Gog, que “a primeira estratégia de ação do *hip hop* e da literatura produzida (gerada) na Periferia é o resgate da nossa auto-estima, ou seja, temos que reescrever histórias, rever conceitos. O *hip hop* e a literatura com a linguagem peculiar, do dia a dia das Periferias são ferramentas vitais.”⁷⁰ Indagado, ainda, acerca da expansão e consolidação do *hip hop* no Brasil, e mundo, afora, Gog afirma que “criamos um movimento sem igual. O mundo é *hip hop* hoje, é só observar. Somos geradores de uma imensa hidrelétrica cultural, social e também econômica, temos o talento nas veias. Precisamos apenas nos relacionar com mais sabedoria pra que possamos colaborar ainda mais pelo coletivo.”

Partindo desta relação entre o movimento *hip hop* - especificamente o *rap* - e a literatura da periferia, lanço o olhar em direção à estrutura narrativa de determinados

⁶⁹ Marília Gessa, *Ritmo e poesia em performance: uma análise das relações entre texto e música no rap dos Racionais MCs*, p. 6.

⁷⁰ Entrevista concedida à pesquisadora em anexo.

contos da obra *Ninguém é inocente em São Paulo*, a fim de identificar e analisar elementos que caracterizem marcas do *rap* nas construções discursivas.

Segundo Gessa, “o rap brasileiro pode ser brevemente resumido como um poema oral (geralmente de longa duração quando comparado a outras canções populares), em que a arte de rimar é combinada a bases instrumentais produzidas por uma moderna tecnologia sonora. A metrificação dos versos não obedece à contagem de sílabas, mas ao pulso que marca o ritmo da música, na maioria das vezes, numa subdivisão quaternária (4/4)”⁷¹. Sabe-se que o *rap* possui uma cadência peculiar que o caracteriza como um gênero poético corrente na sociedade brasileira. Afirma Gomes da Silva que “o rap se apresenta como um canto-falado, mas não recitado, a acentuação rítmica e a presença do pulso no contexto da narrativa é o que lhe confere distinção em relação à simples narrativa poética”⁷².

Na construção de um *rap*, os versos devem se adequar ao ritmo e à métrica, a fim de que cada palavra seja ouvida claramente quando pronunciada. A escrita se torna uma ferramenta entre diversas outras disponíveis no processo de criação da letra, pois tanto o ato de transcrever os versos, quanto o de oralizá-los se constituem como partes fundamentais ao longo do processo de composição.

Sabe-se que Ferréz também atua na criação de letras de *rap*, o que sugere um estreitamento na relação entre a construção narrativa dos contos de *Ninguém é inocente em São Paulo* e as marcas rítmicas das composições sonoras. Explicitada esta questão, elenco excertos dos contos intitulados: *O problema é a curtura, rapaz*, *O pão e a revolução* e *Terminal (nazista)* como objetos para este estudo, sendo o ritmo e a linguagem coloquial os aspectos a serem analisados.

O conto *O problema é a curtura, rapaz*, dedicado a Paulo Lins, é um diálogo entre dois moradores que problematizam as dificuldades da vivência na periferia dos centros urbanos, sobretudo, no que tange a falta de cultura, nas palavras de uma das personagens, do povo da periferia. As personagens relatam episódios, tais como a zombaria do jovem de classe média ao colocar em seu carro um adesivo que claramente provocava as pessoas que vivem em uma situação sócio-econômica inferior a dele, o suicídio cometido por um morador que não tinha dinheiro para comprar um presente de

⁷¹ Gessa, op. cit., p. 7.

⁷² Gomes da Silva, *Paisagens sonoras no rap paulistano: juventude, racismo e segregação urbana na cidade de São Paulo*, p. 4.

Dia das Crianças para a filha e a contravenção que assola, sobretudo, aqueles que se vestem de terno e gravata, metáfora que remete às pessoas com alto poder aquisitivo.

O texto possui uma estrutura narrativa muito semelhante às letras de *rap*, pois é repleto de períodos curtos e gírias, o que familiariza o leitor à realidade local, envolvendo-o conforme o diálogo se estende, pois os elementos discursivos influenciam diretamente na sensação de proximidade com o receptor.

Encontrado no início do conto, transcrevo o excerto 1 :

1. “Certo... certo, tá difícil pra você, tá difícil pra mim, fazer o quê? A
2. vida é assim. Mas o praiboy já tava zoando com a gente, esses dia aí.
3. O que tava escrito no Audi dele mesmo? ‘Se tá difícil pra mim,
4. imagina pra você?’ É, aí é embaçado, hein? A rapaziada tinha que
5. dar um pau mesmo. Mas num deu não, rapaz. Não? O que fizeram?
6. Só fizeram ele tirar o adesivo, e deram uns xingo nele lá. Tá mole,
7. hein? A rapaziada tá mole. Também esse barato de pobreza aí já tá
8. dando no saco, falta trabalhar mais. Que nada! Tá difícil mesmo. Na
9. época do meu pai, ele saía de um trampo e entrava noutro, assim,
10. oh, rapidim.”⁷³

No que se refere ao ritmo, encontra-se na linha 1 “*Certo... certo, tá difícil pra você, tá difícil pra mim*”, a repetição da palavra *certo*, bem como da palavra *difícil*, caracterizando a construção de uma cadência, a qual atesta a poeticidade do trecho, configurando uma estratégia discursiva do autor, a fim de consolidar uma narrativa peculiar. No intermédio da linha 1 com a linha 2 é possível perceber a presença de rima aguda entre as palavras *mim* e *assim*, deixando claro o desenvolvimento da sensibilidade rítmica empregada na elaboração da passagem.

No decorrer do conto, encontra-se o excerto 2:

1. “Comércio local? Tá estagnado, tá parado, tá ligado? Até no tráfico
2. tá foda, mano. Tá foda porque tem muito zumbi pra pouco
3. palmares, como diz o Sérgio, liga o poeta? O dos pensamento é
4. vadio? É esse mesmo, o homi rima bem, mas tá foda mesmo, todo
5. mundo querendo ser patrão.”⁷⁴

⁷³ Ferréz, op. cit., p. 25.

⁷⁴ Ferréz, op. cit., p.26.

Na linha 1 “*Tá estagnado, tá parado, tá ligado?*”, há mais uma repetição, desta vez da simplificação do verbo irregular *estar*, que se estende pelas linhas 1 - 2 de maneira menos acentuada, como em “*Até no tráfico tá foda, mano. Tá foda porque tem muito zumbi pra pouco palmares*”. Tal marca determina uma unidade rítmica no fragmento, o que representa, para além da dimensão literária, uma ligação umbilical com os aspectos referentes às propriedades do *rap*.

Nos dois excertos, nota-se o compromisso em caracterizar nas marcas linguísticas o ritmo encontrado no *rap*. Tanto as repetições de palavras, quanto a sequência de perguntas e respostas imediatas – que remetem ao diálogo entre o cantor e o ouvinte quando das canções de *rap* – constroem uma faceta dentro da narrativa que, de um mesmo modo, tenta aproximar o leitor da realidade social representada no conto, e apresentar uma estrutura narrativa próxima ao estilo de enunciação das letras de *rap*, pois segundo Dalcastagnè “o importante é observar que o *rap* brasileiro gerou seus próprios códigos e seus próprios espaços de consagração, à margem do mercado, da indústria fonográfica e da MTV – resistindo, até o momento com razoável êxito, às tentativas de cooptação.”⁷⁵ Sendo assim, partindo da perspectiva literária e social, a relação entre o ritmo do *rap* e o *corpus* dos contos de *Ninguém é Inocente em São Paulo*, busca a legitimação do modo discursivo oriundo da marginalidade social que interage com o *rap* dentro da literatura brasileira contemporânea.

No interior do universo *hip hop*, existem vocabulários próprios provenientes da linguagem coloquial utilizada de forma recorrente na periferia. Certas vezes são neologismos que misturam o português com o inglês, supressões da letra S ao final de palavras no plural, a troca da letra L pelo R em sílabas tônicas, gírias, palavrões, vocativos, expressões metafóricas, entre outros recursos.

Desta forma, temos no excerto 1: “Mas o *praiboy* já tava zoando com a gente, esses *dia* aí. [...] É, aí é *embaçado*, hein? A *rapaziada* tinha que *dar um pau* mesmo. [...] Só fizeram ele tirar o adesivo, e *deram uns xingo* nele lá. Tá *mole*, hein? A *rapaziada* tá *mole*. Também esse *barato* de pobreza aí já tá *dando no saco*. [...] Na época do meu pai, ele saía de um *trampo* e entrava noutro, assim, oh, *rapidim*”, a palavra *praiboy*⁷⁶ no começo do fragmento remetendo à diferença de classe, tendo em vista que na linguagem

⁷⁵ Dalcastagnè, *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*, p. 29.

⁷⁶ Segundo o Michaelis Moderno Dicionário Inglês, a palavra *playboy* significa: homem de família rica que desfruta os prazeres da vida.

coloquial assume uma significação elitista, ou seja, *praiboy* é todo aquele que é oriundo de classes abastadas de nossa sociedade.

Encontra-se ainda na primeira linha a expressão esses *dia* aí, onde ocorre a supressão do S ao final da palavra *dia*, alternativa recorrente na linguagem informal. Este recurso pode ser elucidado por KL Jay, *DJ* do grupo Racionais *MCs*, “ao contrário do que muitas pessoas pensam, o Mano Brown não deixa de fazer o plural porque ele não sabe que se fala *os meninos* ao invés de *os menino*. Ele não é ignorante. Acontece que o *s* é muito difícil de cantar. Ia soar embolado. Então, como todo mundo fala os menino, ele escreve também, pela facilidade de cantar. Ou então substitui *os menino* por a rapaziada.”⁷⁷ A mesma supressão também ocorre em *deram uns xingo* nele lá, onde a palavra *xingo* caracteriza a utilização de palavrões direcionados ao *praiboy*.

Ao estabelecer a supressão do S no final de palavras que exigem plural, Ferréz mais uma vez usa o campo literário para consolidar expressões e marcas textuais provenientes da linguagem musical do *rap*.

A palavra *rapidim*, que na norma culta da língua portuguesa deveria ser grafada com o sufixo do grau diminutivo –inho, no caso específico do conto, tem sua grafia mais semelhante à forma oral na qual é empregada, por exemplo, é frequente na linguagem coloquial do português brasileiro, trocamos oralmente o sufixo –inho, pelo sufixo –im. Exemplo: quentinho – quentim, branquinho – branquim. Ainda no que condiz ao campo da norma culta, na linha 6 do excerto 1, vemos: “*Só fizeram ele* tirar o adesivo”, no entanto, em casos como este, devem ser usados pronomes átonos do caso oblíquo (me, te, se, o, as, nos, vos, os, as), pois o pronome pessoal do caso reto (ele) não pode funcionar como sujeito da oração reduzida de infinitivo.

A seleção lexical da qual Ferréz faz uso é caracterizada por palavras e expressões como *tava zoando*, *embaçado*, *rapaziada*, *dar um pau*, *tá mole*, *barato*, *dando no saco*, *trampo* e *rapidim*, permitindo que a linguagem coloquial que domina as letras de *rap* seja empregada de maneira fiel à construção literária do escritor, e fornecendo possibilidades de uma narrativa que evidencia a identificação entre os grupos de *rap* e a literatura da periferia.

As frases curtas e objetivas marcam a temporalidade do momento, acentuando o ritmo veloz das circunstâncias da vida. Esta aceleração condiz com a forma que as letras de *rap* se apresentam, já que as frases são simultaneamente curtas e impactantes.

⁷⁷ Gessa, op. cit., p. 4.

O conto *O pão e a revolução*, dedicado a Alessandro Buzzo, Sérgio Vaz e Batista, apresenta um narrador-observador, talvez até mesmo o próprio Ferréz. Este narrador conta a história na terceira pessoa, sem participar diretamente das ações.

A história se passa no Bar do Donato, empreendimento que garantiu o sustento de sua família, possibilitando a criação de seus cinco filhos. Dois estudantes conversavam no balcão quando chegou um homem pedindo-lhes um copo de café e um pão com manteiga. O desenrolar do enredo se dá na medida em que os dois estudantes problematizam o sistema assistencialista de nossa sociedade propondo ao homem que estudasse e se preparasse para o surgimento de alguma oportunidade que pudesse melhorar a sua vida, pois nossa sociedade respira sob o sistema capitalista, e assim será até que a revolução aconteça. O dono do bar se irrita com os estudantes e dá ao homem o café e o pão com manteiga. Indagado pelos jovens sobre o porquê de ter tomado tal atitude, ele respondeu que durante anos diversas pessoas já haviam passado por seu estabelecimento falando de uma revolução, revolução esta que ainda não chegou. Todo o diálogo é acompanhado pelo narrador-observador, que mesmo sem participar da ação de forma direta, constrói uma perspectiva crítica sobre o momento.

No excerto 1 do conto “O pão e a revolução”:

1. “Colaram dois universitários no balcão, me afastei. Estava no bar do
2. Donato, um tiozinho pela ordem. Com o bar havia sustentado os
3. cinco filhos, nenhum virou malandro. Notei os dois estudantes
4. bebendo Coca-Cola e curtindo a vida agora. Mais tarde, eles iam no
5. “eu amo tudo isso”, tomar um lanche, fodam-se”.⁷⁸

Quanto ao ritmo, podemos observar a utilização das vírgulas para objetivar uma certa explicação na progressão dos acontecimentos: “Colaram dois universitários no balcão, me afastei. Estava no bar do Donato, um tiozinho pela ordem. Com o bar havia sustentado os cinco filhos, nenhum virou malandro”. Portanto, a menção de que dois jovens haviam se aproximado do balcão, logo foi acompanhada pela afirmação do afastamento do narrador, do mesmo modo, ele menciona o local onde estava, o *bar do Donato*, e em seguida, igualmente após a vírgula, afirma quem era Donato, *um tiozinho pela ordem*. Por fim, ao contar que o dono do bar havia sustentado seus filhos com a

⁷⁸ Ferréz, op. cit., p. 75.

renda do estabelecimento, imediatamente após a vírgula, o narrador diz que nenhum deles havia se tornado malandro.

Sabe-se que a vírgula influi diretamente no ritmo da construção narrativa, visto que contribui para representar as correspondentes pausas do discurso oral. Além do que, neste caso específico, o valor sintático da vírgula colabora para o entendimento da enunciação, sobretudo, por se tratar de períodos curtos.

No excerto 2:

1. “Um homem mancando se aproximou.
2. - Me paga um pingado e um pão, moço.
3. -Pão com quê? – perguntou um dos universitários.
4. - Pode ser com manteiga.
5. - Esse é o problema, meu amigo, pouca pretensão, por que
6. não pede um pão com queijo?”⁷⁹

O emprego da letra P, consoante bilabial, possui uma ordem sugestiva do ponto de vista rítmico. A disposição das palavras *paga, pingado, pão, perguntou, pode, problema, pouca, pretensão, pede*, dentro de uma combinação proposital, resultam em um conjunto próprio de entonação. Se hipoteticamente imaginarmos o fragmento anterior como uma letra de *rap*, acompanhada da base instrumental e melódica, verificamos uma relação harmônica perfeita no que tange o aspecto rítmico encontrado do texto.

Vale ressaltar a utilização de vocativos nas frases 2 e 5 do excerto acima. Os vocativos são termos que não possuem relação sintática com outros termos dentro da oração. Segundo Bechara, vocativo é “uma unidade à parte – desligado da estrutura argumental da oração e desta separado por curva de entoação exclamativa, [...] cumpre uma função apelativa de 2ª pessoa, pois, por seu intermédio, chamamos ou pomos em evidência a pessoa ou coisa a quem nos dirigimos”.⁸⁰ São frequentemente utilizados nas letras de *rap* e reforçam posições assumidas pelo enunciador.

Quanto ao uso da linguagem coloquial, nos excertos 1 e 2 do conto *O pão e a revolução*, encontram-se os termos *colaram, curtindo, fodam-se* e *pingado* que fazem parte do vocabulário coloquial. A palavra *colaram* pode ser interpretada com o significado de *aproximaram-se* do balcão, já *curtindo* pode ser definida como *aproveitando*, *fodam-se* é na sociedade contemporânea comumente interpretada como

⁷⁹ Ferréz, op. cit., p. 75.

⁸⁰ Bechara, Moderna Gramática Portuguesa, p. 460-461.

um palavrão e remete a diferentes significações, como sentimentos de raiva, desprezo, surpresa.

Para finalizar, o conto *Terminal (nazista)*, dedicado a Fábio Honório, o Cebola, revela o fluxo de consciência da personagem que está prestes a entrar no ônibus com destino ao Terminal Bandeira. No decorrer do conto, a personagem estabelece uma analogia entre os trens que levavam judeus aos campos de concentração da Alemanha durante a Segunda Guerra Mundial e o ônibus que levaria os trabalhadores aos seus destinos. Os passageiros que paravam para irem ao banheiro, os que tomavam café, os que falavam de seus problemas, a moça com um filho no colo que pôde entrar antes dos outros, são todas faces exaustas e anestesiadas por um sistema onde a exploração do outro serve como alicerce para seu sustento. Sintomaticamente, a progressão dos fatos já não incide mais na relação entre os sujeitos, todos seguem o mesmo caminho em direção ao inóspito. Naturalizando, assim, um processo de desumanização, fruto de uma sociedade obrigada a viver sob o regime da dicotomia dominador X dominado.

Segundo Flávia Biff “esta relação estabelecida entre opressor e oprimido evidencia a nossa pacífica convivência com a normalidade do horror e com a naturalização do inumano; é preciso impedi-la. Ferréz elucida esta zona cinzenta em que ainda vivemos quando nos alerta que ninguém é inocente e recorre, sintomaticamente, ao Nazismo para descrever um terminal de ônibus da cidade de São Paulo. O conto nos mostra que, na qualidade de *Homo Sacer*, Ferréz já não se deixa enganar”.⁸¹

No excerto 1:

1. “Nesse momento todos começaram a rir.
2. Talvez a câmara de gás, talvez valas comuns.
3. Olhei para trás e vi um que não parecia judeu, tentei ver o que
4. pensava, mas estava fechado.
5. Comecei a duvidar do destino, saí da fila. Sendo visto pela
6. organização com desconfiança, fui para a parte dianteira, alguém
7. estava bem colado comigo.
8. Olhei o letreiro, o destino era o mesmo.
9. Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.
10. Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.
11. Gente que ia cedo, gente que vinha tarde.”⁸²

⁸¹ Biff, *Corpus: a vida política*.

⁸² Ferréz, op. cit., p. 90.

Seguindo o aspecto rítmico do fragmento, apenas nas linhas 9, 10 e 11 é plausível que o leitor direcione o pensamento a um trem, pois a repetição da frase *Gente que ia cedo, gente que vinha tarde*, provoca uma imitação sonora de um trem em movimento, não qualquer trem, mas a locomotiva que levava judeus aos campos de extermínio. Assim como nos outros contos, em *Terminal (nazista)* Ferréz foi preciso na escolha das palavras, dos sons e das repetições, possibilitando ao leitor uma interpretação mais vívida do conteúdo.

Já a linguagem coloquial encontra-se de forma mais acentuada no excerto 2:

1. “O piloto chegou, fomos andando vagarosamente. Uma mulher com uma
2. criança no colo chegou no início da fila, o organizador deixou ela entrar,
3. lá atrás alguém gritou que na hora de gozar ninguém chamava a gente,
4. concordei, embora não conseguisse demonstrar. Não diga o que passa
5. pela sua cabeça, uma ideia vale muita coisa, você é por você, não confie
6. em ninguém, a única certeza é a dúvida. Finalmente estamos sentados,
7. um ao lado do outro, um atrás do outro. Nem todos eram judeus, Meu
8. Deus, ninguém era judeu, desci sob a mira do motorista, olhei o letreiro
9. novamente e então percebi, tive um pensamento, fechei os olhos para
10. não deixar ele crescer, é algo muito perigoso, sabe? Pensar. O destino do
11. ônibus era o Terminal Bandeira.”⁸³

Nas linhas 2 – *deixou ela* – e 10 – *deixar ele* –, nota-se mais um caso de fuga proposital à norma culta, onde o pronome foi empregado da maneira como é utilizado na linguagem coloquial. Os pronomes pessoais do caso reto funcionam apenas como sujeitos da oração, no entanto, as expressões *deixou ela* e *deixar ele* deveriam, no padrão culto da linguagem, ser grafadas da seguinte maneira: *a deixou* e *deixá-lo*. Destaco, entretanto, que o uso da linguagem coloquial nas obras de Ferréz reitera a realidade do discurso, a partir do momento que se propõe a manter-se fiel às expressões e formas corriqueiras do emprego oral de certos termos da língua portuguesa, tal fato é característica intrínseca à riqueza de sua obra.

Todavia, no livro *Ninguém é inocente em São Paulo*, Ferréz busca reconstituir a musicalidade da variante linguística da periferia da cidade de São Paulo e constituir um ponto de vista literário e crítico interno a essa realidade. Há em sua elaboração literária uma investigação complexa das éticas que presidem as relações interpessoais na periferia, elemento central no processo criativo do autor.

⁸³ Ferréz, op., cit., p. 90 - 91.

Nas palavras do escritor, “mas alguns dizem que a sua principal característica [da Literatura da periferia] é a linguagem, é o jeito como falamos, como contamos a história, bom, isso fica para os estudiosos, o que a gente faz é tentar explicar, mas a gente fica na tentativa, pois aqui não reina nem o começo da verdade absoluta”.⁸⁴

Ao retomar a linguagem como ponto de partida para a articulação entre ficção e realidade, o povo é reinventado, ato que favorece a construção das identidades coletivas a partir de um discurso de afirmação. A reflexão de Deleuze acerca do projeto político do cinema dos países em desenvolvimento reflete de forma precisa este construção de identidade, pois “é preciso que a arte [...] participe dessa tarefa: não dirigir-se a um povo suposto, já presente, mas contribuir para a invenção de um povo. No momento em que o senhor, o colonizador proclama ‘nunca houve um povo aqui’ o povo que falta é um devir, ele se inventa, nas favelas e nos campos, ou nos guetos, com novas condições de luta para as quais uma arte necessariamente política tem que contribuir”.⁸⁵

Sendo assim, a obra em destaque, a partir dos contos elencados, apresenta como resultado da própria estrutura textual, a veiculação de uma enunciação coletiva, a fim de ressignificar o papel dos indivíduos marginalizados dentro da produção literária. É quando deixam de ser objetos da construção narrativa, para agirem como sujeitos de sua representação. Logo, não se trata somente protagonizar o processo simbólico, mas estabelecer este processo como meio de expressão coletiva.

Deste modo, a literatura, enquanto espaço fartamente ocupado pelas elites sócio-econômicas, precisa ser democratizada, sobretudo, porque a diversidade de vozes contribui para seu enriquecimento estético. Quando assumo o discurso de democratização do campo literário, lanço o olhar à percepção da literatura enquanto universo concentrador de pensamentos, agindo, principalmente, como ferramenta que questiona o sistema social o qual exclui certas parcelas da população da criação de suas próprias representações.

⁸⁴ Ferréz, *Terrorismo literário*, p. 12-13.

⁸⁵ Deleuze, *A imagem-tempo*, p. 259-260.

8. Considerações finais

O presente estudo objetivou demonstrar o papel dos indivíduos que se encontram às margens dos espaços literários brasileiros, destacando a condição na qual a maioria das personagens representantes de classes populares se encontra dentro da literatura, e suas crises quanto às perspectivas humanas, econômicas e sociais. Vale realçar que a maneira como tais personagens são apresentadas possui relação direta com a situação social existente, em especial, na periferia.

Embora a literatura reforce uma situação de exclusão, os grupos marginalizados lutam para reafirmar a legitimidade de suas construções discursivas, pois incidem cada vez mais dentro dos espaços literários, manifestando a valorização sistêmica do fazer literário que caracteriza um contraponto àquele representado, durante séculos em nossa literatura, pelos grupos dominantes. Pretendem, agora, representar-se a si mesmos, não mais como objetos, mas como sujeitos do processo simbólico.

Para tanto, ao considerar o escritor Ferréz um legítimo representante da periferia dentro do campo literário, tomo sua relação com o movimento *hip hop* como ponto crucial para estabelecer uma linha lógica que busca analisar a íntima conexão entre a parte musical do *hip hop* – o *rap* – e a estrutura narrativa encontrada em *Ninguém é inocente em São Paulo*. Tal apreciação pode ser feita a partir de elementos comuns à literatura da periferia e ao *rap*, tais como o preconceito racial, a violência, o desemprego, a linguagem coloquial, e o excesso de gírias e palavrões, que se caracterizam como marcas presentes no contexto de vivência da periferia.

9. Referências bibliográficas

Obras Literárias

BARRETO, Lima. *Recordações do escrivo Isaiás Caminha*. 5ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1971.

Cadernos negros - Os Melhores Poemas, antologia de poesias, São Paulo, Quilombhoje, 1998.

FERRÉZ. *Ninguém é inocente em São Paulo*. São Paulo, Objetiva, 2006.

_____. (Org.) *Literatura marginal: talentos da escrita periférica*. Rio de Janeiro, Agir, 2005.

_____. *Deus foi almoçar*. São Paulo, Planeta, 2012.

_____. *Capão pecado*. São Paulo, Labortexto, 2000.

GALVÃO, Patrícia (Pagu). *Parque industrial*. 3ª Ed. Porto Alegre: Mercado Aberto: São Paulo, Edufscar, 1994.

JESUS, Carolina Maria de. *Quarto de despejo*. 8ª ed. São Paulo, Ática, 1993.

LINS, Paulo. *Cidade de Deus*. São Paulo, Companhia das Letras, 1997.

LISPECTOR, Clarice. *A hora da estrela*. Rio de Janeiro, Rocco, 1998.

REGO, José Lins do. *O Moleque Ricardo*. 7ª ed. Rio de Janeiro, José Olympio, 2006.

Obras teóricas

BECHARA, Evanildo. *Moderna Gramática Portuguesa*, 37ª ed. São Paulo, Nova Fronteira, 2009.

BENÍTEZ, Maria Elvira Dias. “O Moleque Ricardo como crônica de vida de famílias negras urbanas na época da decadência do patriarcalismo”. *Revista de Ciências Sociais*, Fortaleza, nº 2, p. 46-65, 2007.

BENJAMIN, Walter. “O autor como produtor”. In: *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo, Brasiliense, 1985, p. 120-136.

BOSI, Alfredo. “A escrita e os excluídos”. In *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 257-269.

_____. “Figuras do eu nas recordações de Isaiás Caminha”. In: *Literatura e resistência*. São Paulo, Companhia das Letras, 2002, p. 186-208.

- BRITO, Antônio Cézar Nascimento de. *Menino de Engenho e a dialética de uma literatura que se autoquestiona*. 162 f. Dissertação (Mestrado em Literatura) - Universidade de Brasília, Brasília, 2008.
- CAMPOS, Ana Maria Varela Cascardo. *Análise discursiva da ideologia na letra de Brasil com P: rap de Gog*. Pesquisa de Pós-graduação, Centro Universitário de Brasília, Brasília, 2011.
- CANDIDO, Antonio. *Formação da literatura brasileira*. Belo Horizonte, Itatiaia, 1981.
- CHAVES, Flávio Loureiro. "Pagu e a experiência da linguagem". In: GALVÃO, Patrícia. *Parque industrial*. Porto Alegre: Mercado Aberto: São Paulo, Edufscar, 1994.
- DALCASTAGNÈ, Regina. "A personagem do romance brasileiro contemporâneo: 1990-2004". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, nº 26. Brasília, julho-dezembro de 2005, p. 13-71.
- _____. "Uma voz ao sol: representação e legitimidade na narrativa brasileira contemporânea". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 20: 33-75, 2002.
- _____. "Sombras na cidade: o espaço na narrativa brasileira contemporânea". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 21: 33-53, 2003.
- _____. "Entre silêncios e estereótipos: relações raciais na literatura brasileira contemporânea". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 31: 87-110, 2008.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Kafka: por uma literatura menor*. Rio de Janeiro, Imago, 1977.
- _____. *A Imagem-tempo*. São Paulo, Brasiliense, 2007.
- DUARTE, Geni. "A arte na (da) periferia: Sobre...vivências". In: ANDRADE, Elaine Nunes de. (org). *Rap e educação, rap é educação*. São Paulo, Selo negro, 1999.
- GIMENEZ, Izabel Cristina Souza. "Do Narrador ao Romancista: Uma Leitura de A Hora da Estrela, de Clarice Lispector". *EDUCERE*, Umuarama, v.4, nº 2, julho - dezembro de 2004, p. 141-146.
- HOLLANDA, Heloísa Buarque de. *Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/1970*. 2ª ed. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- PEÇANHA, Érica do Nascimento. *Vozes marginais*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2008.
- PELLEGRINI, Tânia. "No fio da navalha: literatura e violência no Brasil de hoje". *Estudos de Literatura Brasileira Contemporânea*, Brasília, 24: 15-34, 2004.

PIMENTEL, Spensy. *O livro vermelho do hip hop*. 1997. Monografia (Graduação em Jornalismo). Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

RESENDE, Beatriz. “Lima Barreto: a opção pela marginália”. In: SCHWARZ, Roberto. (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SANTOS, José Rufino dos. *O que é racismo*. São Paulo, Brasiliense, 1984.

SCHWARZ, Roberto (org.). *Os pobres na literatura brasileira*. São Paulo, Brasiliense, 1983.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte, Autêntica, 2005.

Publicações eletrônicas

ANDRADE, Tatiane. *O negro na literatura brasileira: aspectos gerais*. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/o-negro-na-literatura-brasileira-aspectos-gerais/37906/>>. Acesso em: abril de 2012.

BARBOSA, Tatiana Pereira. *A visão do negro na literatura de Monteiro Lobato*. Disponível em: <www.unifan.edu.br>. Acesso em: abril de 2012.

CERA, Flávia Biff. *Corpus: a vida política*. Disponível em: <http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/num10/art_08.php>. Acesso em: agosto de 2012.

CUTI, Luiz Silva. *O leitor e o texto afro-brasileiro*. Disponível em: <<http://www.cuti.com.br/ensaios3.htm>>. Acesso em: abril de 2012.

DALCASTAGNÈ, Regina. *A auto-representação de grupos marginalizados: tensões e estratégias na narrativa contemporânea*. Disponível em: <<http://revistaseletronicas.pucrs.br/ojs/index.php/fale/article/viewFile/4110/3112>>.

Acesso em: junho de 2012.

DCOOK, *Hip Hop History*. Disponível em: <<http://www.daveyd.com/rapphist3.html>> Acesso em: março de 2012.

FRANKLIN, Margareth Cordeiro. *Imagens da banalidade do mal em A hora da estrela, de Clarice Lispector*. Disponível em:

<intranet.ufsj.edu.br/rep_sysweb/File/...32/margareth_franklin.pdf>. Acesso em: maio de 2012.

GESSA, Marília. *Ritmo e poesia em performance: uma análise das relações entre texto e música no rap dos Racionais MCs*. Disponível em:

<http://unicamp.academia.edu/Mar%C3%ADliaGessa/Papers/916808/Ritmo_e_Poesia_em_Per

formance_Uma_analise_das_relacoes_entre_texto_e_musica_no_rap_dos_Racionais_MCs>. Acesso em: julho de 2012.

HIGA, Larissa Satiko Ribeiro. *As violências em Parque industrial e A famosa revistas, de Patrícia Galvão*. Disponível em:

<http://w3.ufsm.br/grpesqla/revista/dossie03/art_04.php>. Acesso em: maio de 2012.

LIMA, Carina Bertozzi de. *Literatura Negra – uma outra história*. Disponível em: <http://www.uel.br/pos/letras/terraroja/g_pdf/vol17A/TRvol17Af.pdf>. Acesso em: abril de 2012.

LIMA, Isabel Leslie Figueiredo de Menezes. *Construção das identidades sócio-raciais em Cadernos negros: os melhores poemas*. Disponível em: <<http://www.webartigos.com/artigos/construcao-das-identidades-socio-raciais-em-cadernos-negros-os-melhores-poemas/31727/>>. Acesso em: abril de 2012.

OLIVEIRA, Irenísia Torres de. *Palha na cidade*. Disponível em: <ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/letras/article/download/2970/2398>. Acesso em: abril de 2012.

OLIVEIRA, Rejane Pivetta de. *Literatura marginal: questionamentos à teoria literária*. Disponível em: <www.ufjf.br/revistaipotesi/files/2011/05/7-Literatura.pdf>. Acesso em: junho de 2012.

RIBEIRO, Christian Carlos Rodrigues. *A cidade para o movimento hip hop: Jovens afro-descendentes como sujeitos político*. Disponível em: <www.palmares.gov.br/wp.../A-cidade-para-o-movimento-hip-hop.pdf>. Acesso em: março de 2012.

RODRIGUES, André Francisco; BAPTISTA, Caio Mattos; FIRMINO, Estevão Marcos Armada. “A questão racial em quarto de despejo”. Disponível em: <www2.marilia.unesp.br/revistas/index.php/baleianarede/.../1361>. Acesso em julho de 2012.

SILVA, José Carlos Gomes da. *Paisagens sonoras no rap paulistano: juventude, racismo e segregação urbana na cidade de São Paulo*. Disponível em: <http://www.xiconlab.eventos.dype.com.br/resources/anais/3/1308359027_ARQUIVO_PaisagenssonorasnoRap-CONLAB-TEXT0.pdf>. Acesso em: julho de 2012.

Sites e blogs

<http://www.wooz.org.br/musicarap.htm>

<http://www.1dasul.blogspot.com>

<http://www.capao.com.br>

<http://www.carosamigos.terra.com.br>

<http://www.ferrez.blogspot.com>

<http://www.otaboanense.com.br/sergiovaz>

<http://www.quilombhoje.com.br>

<http://www.realhiphop.com.br>

<http://www.suburbanoconvicto.blogspot.com.br>

<http://www.literarua.com.br>

10. Anexo

Entrevista concedida à pesquisadora pelo cantor e ativista social Gog.

1. O movimento *hip hop* e a literatura produzida na periferia buscam um novo pensamento político-social, atuando, sobretudo, em temáticas de engajamento. Como você vê e como se insere nesse processo de produção?

A primeira estratégia de ação do hip hop e da literatura produzida(gerada) na Periferia é o resgate da nossa auto-estima, ou seja, temos que reescrever histórias, rever conceitos. O hip hop e a literatura com a linguagem peculiar, do dia a dia das Periferias são ferramentas vitais.

2. Do seu ponto de vista, o que os saraus literários, a exemplo dos promovidos pela Cooperifa, em São Paulo, que aliam o *rap* à literatura produzida na periferia, acrescentam para as novas gerações dentro do movimento *hip hop*?

A literatura gerada aqui é oxigênio novo. As letras estão mais bem escritas, do ponto de vista do formato, com isso chegando ainda mais eficaz ao nosso público alvo.

3. Como é a sua relação com a grande indústria fonográfica? Como enxerga a relação dessa indústria com as novas gerações do *hip hop*?

Tradicionalmente não somos respeitados pela indústria fonográfica, conceitos são impostos, o poder econômico impera. Quem pode mudar essa relação somos nós, artistas, trabalhando em nós mesmos a consciência de que o que diferencia o Rap é a sua verborragia, a palavra afiada, claro, sempre com a noção do que se diz. Se conseguirmos que se estabeleça esse diálogo vejo a relação com a Ind. Fonográfica como um ponto, e não o foco da ação. Sou a favor da auto-gestão, do nós por nós, do boca a boca, da inovação.

4. Para além de uma manifestação artística que representa e eleva a autoestima do povo das periferias, o movimento *hip hop* se constrói nos campos político, social, estético e pedagógico. Como você vê a expansão e a consolidação do *hip hop* no Brasil (e mundo) afora?

Criamos um movimento sem igual. O mundo é hip hop hoje, é só observar. Somos geradores de uma imensa hidrelétrica cultural, social e também econômica, temos o talento nas veias. Precisamos apenas nos relacionar com mais sabedoria pra que possamos colaborar ainda mais pelo coletivo

5. Qual a responsabilidade do (a) *rapper*/ escritor (a) diante dos (as) jovens da periferia?

Total. Não tem como não ser referência. Ler, perceber, olhar, cumprimentar, amar...algumas das células essenciais na composição de um cantor ou cantora de Rap.

6. Em determinado momento do debate "Expressão literária e estética da periferia", realizado durante a 1ª Bienal Brasil do Livro e da Leitura, em Brasília, você afirmou que a literatura produzida na/pela periferia põe o jovem em papel de destaque a partir do momento que "ele [o jovem] tem a possibilidade de escrever a sua história". O que isso significa para a sociedade brasileira?

O despertar do protagonismo é o combustível para a transformação pessoal e ponto de partida para a contribuição coletiva. A literatura Periférica é um desses Despertadores.

7. Seu livro "A rima denuncia", lançado em 2010, traz uma série de letras nas quais nos deparamos com a realidade da periferia. Qual o impacto de uma obra como essa no Brasil? Em que espaços sociais o livro circula?

A afirmação de que podemos escrever livros e não apenas letras. A prova que temos que ser ambiciosos, no sentido da quebra dos estratagemas que nos acorrentam. Brasil com P foi tema do Pas 2011, o que fez com que a minha poesia fosse apresentada em toda a rede público a de ensino do meu Estado. Isso causa orgulho pessoal, mas acima de tudo, o orgulho coletivo, pois é uma conquista do hip hop.

8. Qual a relação da sua música com o espaço urbano no qual está inserido?

*Total, escrevo o que vivo, o que vejo, e também o que acredito.
Obrigada!!*